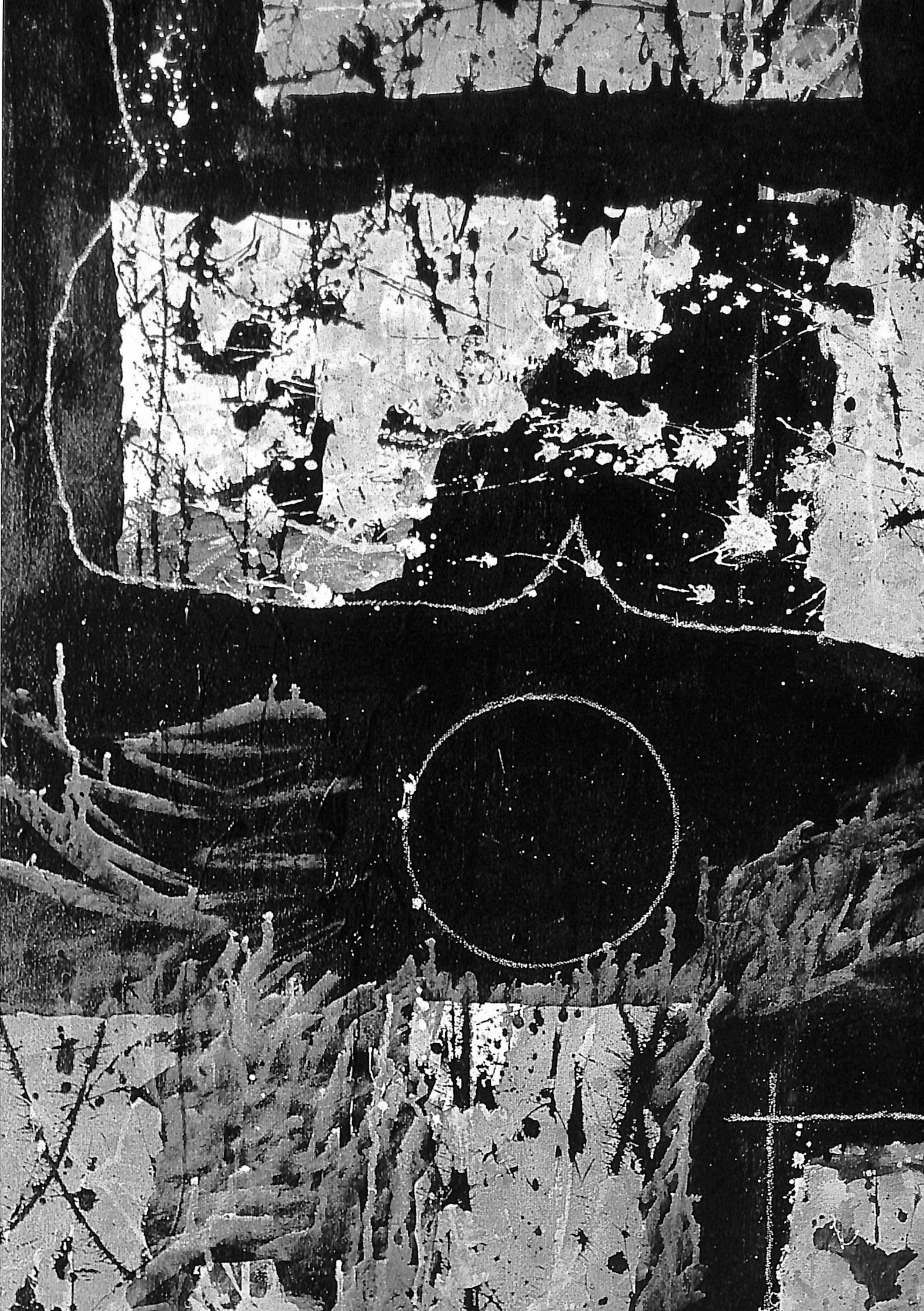


Manuel Quintana Castillo

Bañarse en el Mismo Río

Colcultura
CONAC
MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN



1997

Manuel Quintana Castillo

Bañarse en el mismo río


CONAC



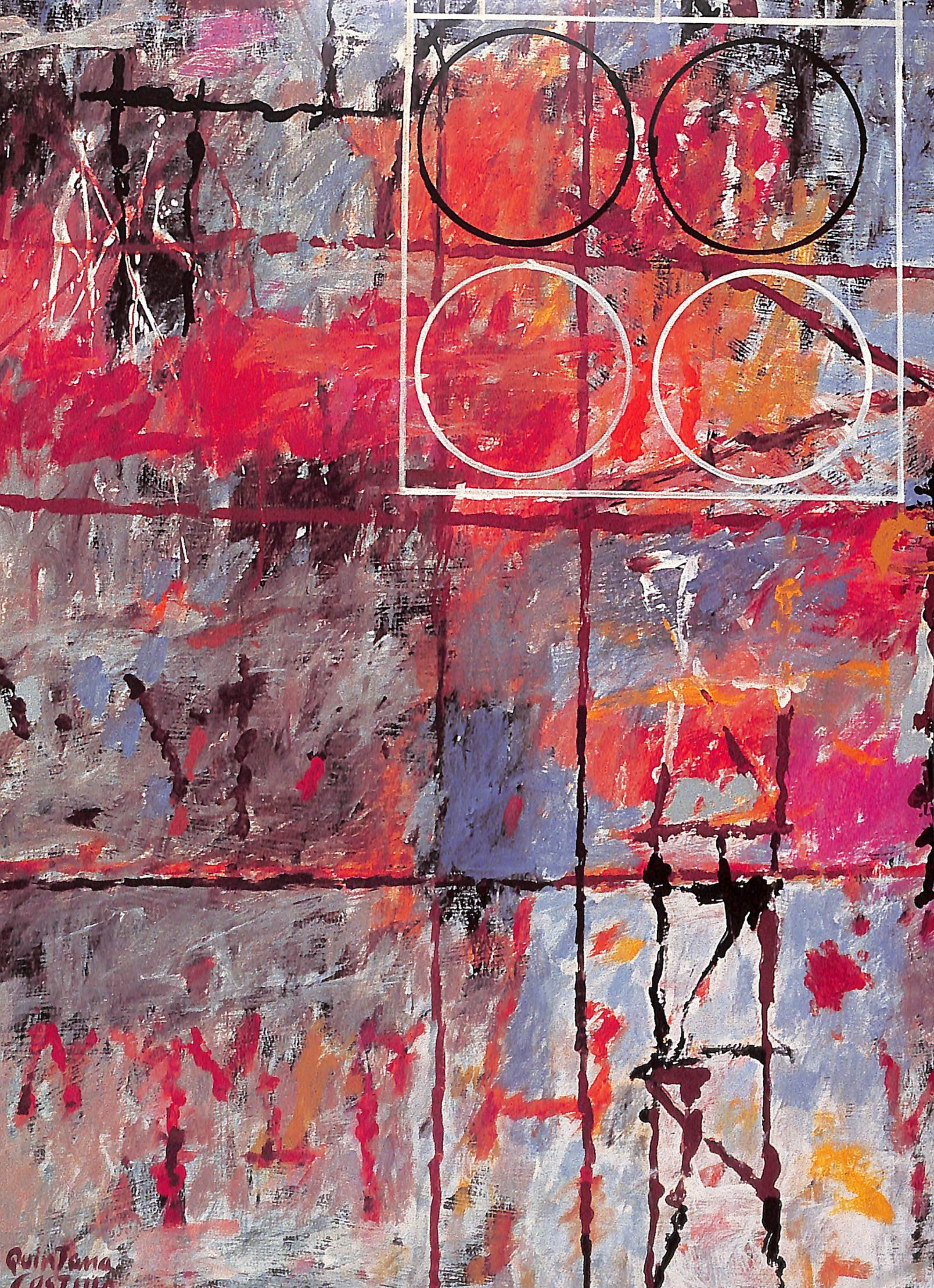
Manuel Quintana Castillo

Bañarse en el mismo río

Con la presente exposición de Manuel Quintana Castillo, a ser apreciada por los públicos de Colombia, México y los Estados Unidos, el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela envía, como embajador del arte contemporáneo venezolano, a uno de sus creadores más consecuentes en el desarrollo de sus pautas estilísticas, las cuales se insertan en el renacer postmodernista en esta muestra, a partir de la llamada geometría sensible por el crítico brasileño Roberto Pontual.

Sin duda que Manuel Quintana Castillo es uno de los más cultos y mejores artistas de Iberoamérica por su talento y proverbial auto exigencia, cualidades notorias ya en la década de los 50, con contraseñas iniciáticas en el realismo mágico –análogo al quehacer de Tamayo en México y, en cierto sentido, al de Obregón en Colombia- sumidas en el arquetipo de la fémina enigmática de nuestras tierras y nuestros sueños. O bien, con la serie de graves y misteriosos **Iconos** de las décadas de los 70 y 80, hasta llegar a las telas texturizadas con una subyacente geometría, lloviznada por una signografía expresionista mas que, sin embargo, no llama a la vehemencia ni a la confusión sentimental en el espectador, sino, en todo caso, a percibir cómo lo vernáculo americano se universaliza.

Óscar Sambrano Urdaneta
Presidente
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA


QuinTana

Manuel Quintana Castillo: *Visible / Legible*

«Nadie inventa nada. Todo existe ya. Todo ha sido creado, y al pintor sólo le resta encontrar universos paralelos»
M.Q.C.

Doppel / detalle
Doppel / detal
Acrílico, caseína y resina sintética sobre tela
140 x 120 cm.
1991

A principios de 1957 el pintor y teórico Alejandro Otero entabla una polémica con el escritor, periodista y humorista Miguel Otero Silva a propósito de consideraciones sobre el arte abstracto. Tal fue el punto culminante de un largo debate que se inició en nuestro país en 1945, entre las concepciones de tradición y renovación en el arte local; entre la noción de academia -asociada al género del paisaje, a la Escuela de Caracas y a los maestros de un primer capítulo de nuestra modernidad- y la apertura que postulaban los jóvenes a partir de elementales nociones del cubismo, de otros sentidos de la figuración y de las encrucijadas de la modernidad: difícil controversia entre la representación figurativa de neto corte narrativo y politizado, y el desplazamiento de este referente y a la vez la disposición por los lenguajes constructivistas del arte tan en boga en el París de los años cincuenta donde, precisamente, concluyó su formación la generación de Otero. Además, se planteaba la pintura -y el debate en cuestión- en términos de internacionalismo contra nacionalismo; una supuesta validez universal de unos códigos en detrimento del repertorio particular de la sociedad venezolana.

*E*ntonces ya se hablaba de arte abstracto en Venezuela (de hecho, la generación de Otero había fundado en París, en marzo de 1950, la revista Los Disidentes, de carácter teórico y de revisión de nuestra historia local, en la que versaban sobre Mondrian, Arp, Malevitch, Dewasne, Hartung, Soulages, Bazaine, Magnelli, Herbin y Arden Quin, además de traducir al español textos de Kandinsky), y se le oponía a lo que en términos generales se denominaba arte figurativo (que en Venezuela abarcaba de los paisajes de Cabré a las escenas de Poleo pasando por Reverón y Narváez). No pocas veces ambos grupos en pugna se acusaban de sectarios.

A mediados de la década del cincuenta los maestros paisajistas ya habían cumplido con lo más calificado de sus respectivas obras, en situación un tanto similar a la de Poleo, quien daría por concluído su capítulo de pintura social y a partir de 1950, buscaría sus modelos en la clásica belleza mediterránea

e itálica, mientras que Narváez parecía cerrar su ciclo como pintor y se dedicaba cada vez más a la escultura, género en el que, luego de su figura «El Atleta» (1951, Stadium de la Ciudad Universitaria), de síntesis formal y discursiva, tomaba la opción de volúmenes puros y de ritmos geométricos. En ese contexto, el arte de investigación y las obras de renovación de la plástica estaban representadas por la posibilidad de la abstracción, no sólo en la integración de las artes que fue la Universidad Central (1950-1957), sino además en los trazos personales de Alejandro Otero, quien de sus «Ortogonales» (1951-1952, sobre papel) y de algunas obras para la escala urbana, iniciaba en 1955 sus «Coloritmos» (duco sobre madera) y Soto, que de sus «Progresiones» (1952-1953), propuso desplazamientos y metamorfosis de elementos transparentes en el espacio (1953-1954, plexiglás), para llegar a la «Espiral» (1955), donde ya la «pintura» adquiere otras dimensiones que, en consecuencia, exigirán de otro modo de apreciación tanto al espectador como al estudios

Sin embargo, lo cierto es que en el contexto de la pintura en Venezuela en aquellos años cincuenta, entre las corrientes dominantes de figuración y abstracción, se abría, por pequeña que haya sido, una tercera opción, distante de la figuración militante y del rigor constructivista: el realismo mágico, la fabulación de raíz latinoamericanista, lo onírico como certeza de la imagen pictórica.

Al menos dos artistas venezolanos ya habían marcado el camino de una pintura imaginativa cercana a los ideales del surrealismo y de una figuración latinoamericana: Oswaldo Vigas, quien obtendría en 1952 el Premio Nacional de Artes Plásticas con «La Gran Bruja» y «Bruja de la Culebra», mientras que en Valencia, en el Salón Michelena, ganaría el máximo honor con «Mujer Maternal», a mediados de aquel año realizó una exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas por la cual recibió elogiosos comentarios de la intelectualidad del momento, Miguel Otero Silva, Juan Sánchez Peláez, Oswaldo Trejo y Alfredo Armas Alfonzo; y Mario Abreu, quien en 1951 alcanzaría en los Salones de Caracas y Valencia distinciones por sus pinturas «El Gallo» y «Sol y Vegetales», así como al año siguiente, en 1952, participaría en el Salón Oficial con «Los Gallos Negros» y «Diablo Vegetal». Pronto ambos viajarían a París. Para la fecha, las obras de Tamayo y Lam eran ampliamente conocidas en Caracas. Lam incluso nos había visitado en 1955 con motivo de su exposición en nuestro Museo de Bellas Artes. Ese mismo año también se presentó la obra de Carlos Mérida.

En ese contexto artístico-ideológico, en medio de una programación calificada del Museo de Bellas Artes, y con la inmensa figura de Armando Reverón ocupando el escenario de la plástica (el maestro murió en 1954), aparecía el joven Manuel Quintana Castillo, quien ya había pintado «Cúpira», 1954 (Premiado en el Salón Oficial de 1955 y perteneciente entonces al MBA), «Bailarina Nocturna», 1955 (Premiado en el Salón Planchart de 1955) y «Tejedora de Nubes», 1956

(de la colección de Miguel Otero Silva -años más tarde donado al museo), cuya primera exposición data de 1961, en el Museo de Bellas Artes, y en cuyo catálogo él mismo escribió, «A título de confesión», que su obra mostraba interés desde «Cúpira», es decir desde 1954. A partir de ese cuadro, escribe: *«tuve un encuentro violento, casi imprevisto con un mundo lleno de posibilidades que empezó a revelárseme y al cual he tratado de ser consecuente»*. Este mundo correspondía a lo que se denominó realismo mágico. Durante un buen tiempo *«la tónica más significativa en mi pintura es la realización de un clima poético, canalizado por las vías de la intuición y el recuerdo»*.

*L*a intuición, entonces, como concepto que rigió el período inicial de la obra de Quintana Castillo. Intuición y fabulación que lo distanciaron de los realismos, de las militancias sociales o de otro signo, y de la racionalidad constructivista. Así pues, desde el principio Quintana Castillo se caracterizó por marchar a contracorriente, por su amplia formación teórica y por su doble personalidad como pintor y escritor.

*T*anto en «Cúpira» como en «Tejedora de Nubes» predominan un color nocturno, un sol de medianoche y la figura que, desde lo onírico, se impone al medio. En una hay parcelas cromáticas y divisiones geometrizadas del espacio; mientras que en la otra figura y paisaje ocupan un solo lugar, con distintos planos seguramente, pero con un mismo registro pictórico que permite transparencias y posibles linderos. Ambas podrían postular la reinvención del humanismo y lo fantástico desde la opacidad como cualidad de su factura plástica.«Tejedora de Nubes», reseña Roberto Guevara, *«ilustra estos espacios indefinidos y abiertos, sobre los cuales es factible crear toda conjetura sobre lo real»*. En cuanto al color vale destacar que ya desde esas primeras telas se anuncia un timbre especial, distintivo de la localidad, lo que le llevaría a preguntarse, en 1988, cuando hablaba de sus rojos tostados y tierras: *«¿Cuándo habrá aquí un rojo de Cúpira o de Merecure?»*.

*A*l término de los años cincuenta en Venezuela, la pintura experimentó cambios radicales en distintas direcciones, desde la culminación de la predominancia del rigor constructivista hasta las aperturas que estimularon las investigaciones a partir del soporte matérico. Quintana Castillo lo dice en su catálogo de 1961, cuando para entonces *«abrí las puertas a la experimentación con nuevos materiales y a una concepción distinta de la forma y el espacio plásticos»*.

*E*n aquellos tempranos sesenta, nuestro artista estuvo entre los informalistas libérrimos del célebre Salón Experimental (1960), donde participó con «Un tiempo remoto» y «Reino solar». Quintana Castillo recuerda que se planteaba *«la invención en el sentido de crear una ambivalencia, una reversibilidad entre la forma y un espacio -su espacio- suigéneris; partiendo de un automatismo no incontrolado donde entran en juego libremente en el proceso directo de ejecución,*

elementos plásticos de contrapunto, dislocación, ritmo, equilibrio, tales como el grafismo, la línea, la mancha, los valores, las transparencias, los planos... ellos deben producir una tensión espiritual y la sensación del todo».

Con esos criterios, Quintana Castillo abordaba los retos de una nueva década en la que lo experimental, lo matérico, lo provocador, lo urbano, novedosas concepciones del espacio, la inmaterialidad e incluso la acción grupal, definirían los perfiles estéticos de un tiempo específico. De entrada él sabría tomar prudente distancia de Picasso, quien se mantenía como enorme guía: «*sobre todo la de Picasso, de quien pienso es necesario alejarse lo más posible antes de que lo inutilice a uno*».

Su pintura, en cuanto a Quintana Castillo, perdería la unidad inicial de la imagen, digamos de «Cúpira» o «Tejedora de Nubes», para fragmentarse en sus elementos constituyentes, para distanciar las líneas que definen sus posibles objetos y para crear distintos planos de colores, diversidad de sitios y climas a partir del color. Así hallamos en «Homenaje a Moussorgsky» (1958, óleo sobre tela), donde en lo formal hay, evidentemente, una cercanía con la abstracción lírica, con la convulsión matérica, con la luz en función del color pero, igualmente, persisten signos y un mínimo dibujo que se podrían asociar tanto a una arqueología mediterránea como a distintivos del surrealismo. En todo caso, líneas que revelan aquellas vías de la intuición y la evocación de las que él mismo hablaba.

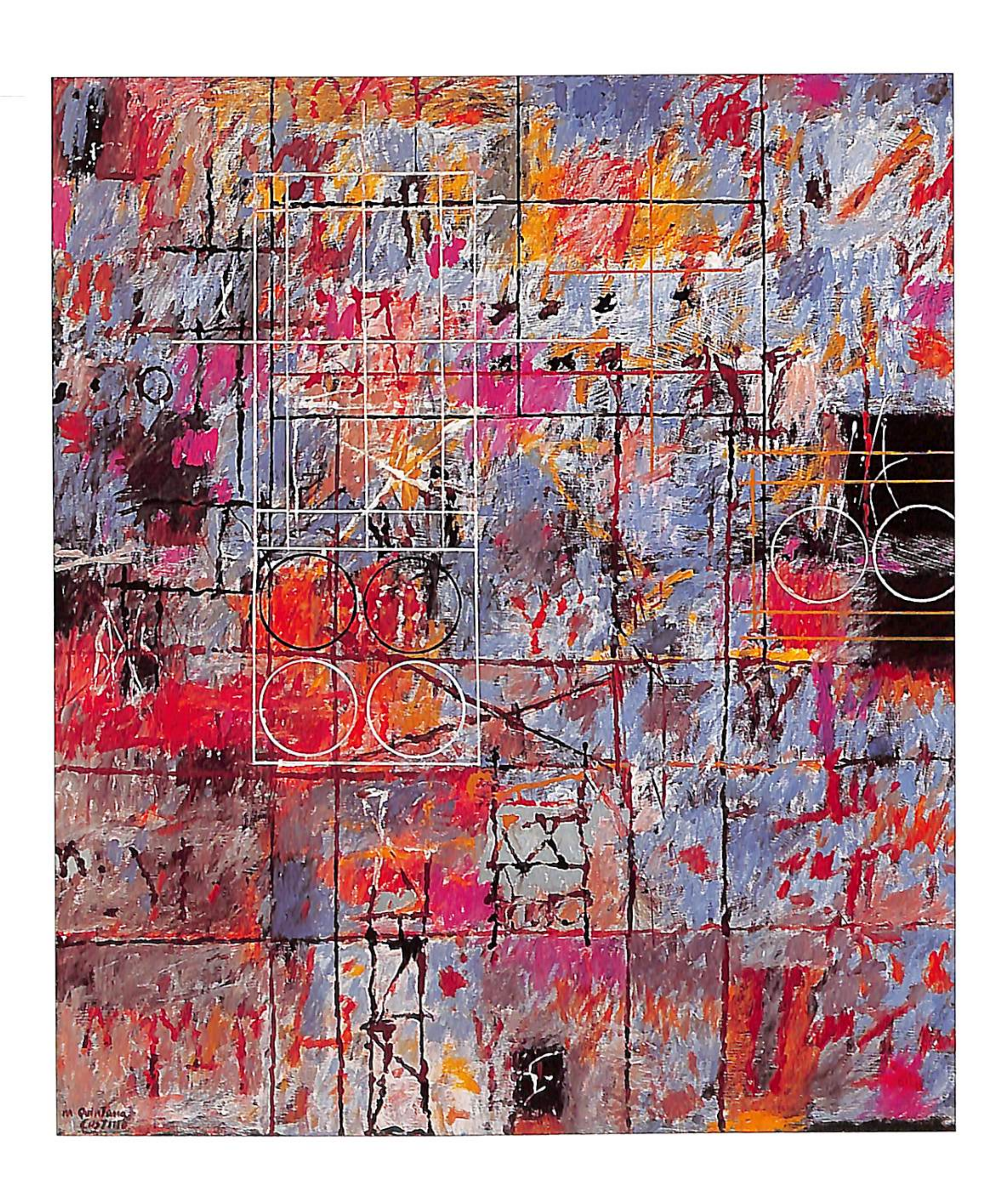
En los sesenta, Quintana Castillo hace un viaje de estudios a Barcelona y París y, quizás, de allí provienen sus influencias de Miró y Delaunay, evidentes en obras tales como «Adivino» (1965) o «Realismo fantástico» (1966) en las que, sin embargo, hay un trazo, una disposición al toque constructivo del color, que le caracterizan. En aquella década, además, se dedicó a la docencia, a ofrecer charlas sobre temas de arte y a escribir en la prensa sobre algunas personalidades (por ejemplo Morandi, Giacometi, Léger, Fautrier o Braque), reflexiones teóricas, sobre la enseñanza del arte o sobre la pintura venezolana. En todo ese tiempo continuó siendo un dibujante.

De su paso por París es prueba su pintura «Imagen y memoria» (1962), en la que todo vestigio de figura queda reducido a una sombra, a una impronta. El color, sus diferentes espacios y su lado oscuro, es el protagonista de la obra. Hay un dibujo fraccionado y en pentimento; hay cierta escritura difícil de leer por lo que vale como grafismo y hay, en fin, la idea de collage, pues una hoja de periódico se incorpora a la totalidad de la imagen y su memoria.

En medio de la crisis de representación y su interés por la materia, el color, los planos simultáneos, el modelo desde la profundidad de la escena y las luces cruzadas desde el interior del sujeto, su pieza más representativa del período sería «Más allá del espejo» (1963), de notable contrapunteo entre texturas y capas transparentes de pintura. Aquí aparece, por primera vez en su obra, una arquitec–

Doppel

Doppel
Acrílico, caseína y resina sintética sobre tela
140 x 120 cm.
1991



tura interior, no sólo en las paredes o columnas que parecen distinguirse, sino mas bien en la estructura de la obra, en todo lo que gira alrededor de las figuras, en la caligrafía pictórica, en los sujetos y objetos que se imponen desde el fondo de la pintura, en los contrastes de las luces y la diversidad y oposiciones direccionales de las líneas.

Sin embargo, aún Quintana Castillo debería experimentar su acercamiento tanto con el Cubismo como con Torres García, es decir, radicalizar la crisis de la figura, el proceso en torno al vacío y lo lleno y la imposibilidad de la representación de lo deseado, para alcanzar desde los umbrales, los signos, los iconos, lo arcano y los emblemas, las certitudes de una construcción barroca, de una pictografía, de un principio saturado -el color, la línea, la materia, los significados, lo abierto-, la imagen por fin de una aventura de la pintura contemporánea latinoamericana.

Según testimonio de Carlos Contramaestre «*un buen día* (Quintana Castillo) *descubrió en 1949, en la Librería Cruz del Sur, la memorable obra teórica del maestro Joaquín Torres García, 'Universalismo Constructivo', de donde más tarde extrae los conceptos de contemporaneidad y eternidad en el arte, que asimila y pone en práctica en su quehacer estético*», por lo que debemos convenir que esa lección estuvo largo tiempo en el artista, hasta que encontró su cauce en sus composiciones de los años setenta, en escenas urbanas, de aglomeración humana y terrazas de café, tales como «Gente de la ciudad» (1972, acrílico sobre tela), en la que, debe anotarse, hay ese toque abundante, intranquilo, fraccionado, seccionado, que le distingue.

(Aquella edición, por cierto, de «Universalismo Constructivo», la perdió Quintana Castillo en alguna mudanza de taller, en 1963, junto a otra joya bibliográfica: «La obra maestra desconocida», de Balzac, ediciones que él define como incunables contemporáneos).

En ese proceso, el neocubismo le brindó la plataforma para investigar en formas, máscaras, la geometría y una pintura del espacio que conformarían los elementos de su lenguaje plástico de mediados de los años setenta. Entonces vimos aparecer desde un gran desnudo negro hasta caballos, lunas y jugadores de cartas en trazos repetidos de símbolos pictóricos, partes interiores de puertas y los enigmas de la luz. Todo ello en una gama de blancos, grises, negros y cierto color desde el fondo. La geometría de la composición y de la imagen persistían.

Allí están los fundamentos de lo que luego le permitiría la plenitud: la obra como una escritura libre, abierta; el signo y el emblema del barroco americano y su pictografía. Algunos antecedentes serán «Escritura cromática» (1983), «Escritura saturada» (1984) y «Cruz y rectángulo en gris» (1984). Para la fecha María Elena Ramos advertía que «*Manuel Quintana Castillo está realizando la indagación para un lenguaje*», lo cual se basaba en su trabajo experimental, tan alejado de

la falsa pose de maestro consagrado que agobia a algunos coterráneos. Obra caracterizada por la intuición, la inteligencia, el oficio, la perseverancia y la sensibilidad. Todo ello se presentará, repetimos, paralelo a su rol de teórico de la pintura.

Por tanto, ensayaremos glosar aspectos de su pensamiento antes de entrar en la materia de su obra en los años noventa, consecuencia de sus planos de acción, de su piel de tiempo y de su pintura topológica, para emplear sus propias definiciones.

«*Creo en la imaginación*» -decía en 1965 para subrayar el valor del humanismo en la creación artística- «*Creo en la imaginación, sin excluir ninguna de las posibilidades del pensamiento y las altas condiciones del hombre: intuición e inteligencia. Es necesario estar despiertos, siempre en vigilia...*».

«*Nuestro arte continúa siendo un arte experimental, un arte de formas que buscan una significación a través de fragmentaciones de la realidad*» (1965). Luego, la realidad como punto de partida y ensayo permanente para la invención de imágenes y lenguajes.

«*Forma y contenido son dos términos que necesariamente deben estar implícitos en toda su obra de creación*» (1965).

«*El problema no consiste en tratar de ser americanos, europeos o universales, sino en ser fieles a nosotros mismos como individuos*» (1965). El arte excede los linderos de la nacionalidad.

«*El estilo de nuestra época es el estilo de la complejidad formal y conceptual*» (1966). Una vez más, forma y contenido son indispensables en la formulación de la obra.

«*La obra de arte supone un esfuerzo para realizarla y también exige un esfuerzo de receptividad para comprenderla. Mientras no exista una necesidad de arte por parte del espectador, tampoco el arte podrá comunicar nada a ese espectador*» (1966). En este caso plantea el vínculo entre obra y destino o receptor El público también debe experimentar el proceso de aprendizaje.

«*La pintura es una gran memoria*» (1966) es una afirmación en medio de un texto dedicado a la pintura como un medio que permite asumir la totalidad, como lo opuesto de dogma y como una de las maneras de transmitir el conocimiento.

«*La pintura no se entrega a los impacientes sino a los perseverantes*» (1966). Esto alude, evidentemente, al trabajo sostenido, consecuente. Esta perseverancia es pareja a la tradición: el arte como «*una cadena ininterrumpida de sucesos que se eslabonan unos a otros para producir resultados siempre nuevos*». El conocimiento humano como hecho transmisible.

«*El cubismo es como el jazz, un procedimiento rítmico de permanente invención e improvisación*» (1975). La obra pictórica se entiende, entonces, como una concepción abierta.

Quintana Castillo planteará la geometría como una gramática plástica. En los

años ochenta fue un creador capaz de compartir con los jóvenes que renovaban la pintura en Venezuela. Su obra y su palabra estuvieron presentes en los debates de la década. En 1990 recibió el Premio Fundarte de Dibujo por su serie «Dibujos Topológicos».

Sus exposiciones del período fueron: 1985, Signos para un Vocabulario; 1988, Planos de Acción/Geometría Viva; 1990, La Piel del Tiempo; 1992, Pinturas Topológicas y, 1995, El Río Heráclito. Es decir, es un período de crecimiento, de madurez, de reafirmación y de demostración de la enorme cualidad de su arte.

En «Escritura cromática» (1983) y «Cruz y rectángulo en gris» (1984), ambas pertenecientes al conjunto de su individual de 1985, apreciamos superada su etapa de influencia cubista y el inicio de otro capítulo que se prolonga hasta el presente. En la primera de las obras citadas, combina tinta, témpera y papel sobre madera, en formato 26 x 28 cm., en planteamientos muy próximos a Klee, a una escritura pictórica surrealista, al valor abierto del signo, a la ventana en medio de la composició al sentido de collage, al elemento constructivo de la cruz, la equis y los palotes, es decir, la línea lo menos firme posible. En cambio, en «Cruz y Rectángulo en Gris», hay una disposición geométrica del espacio para intentar contener la intranquilidad de la materia.

En su exposición de 1988, Planos de Acción / Geometría Viva, el espacio proseguía en su totalidad siendo geométrico, cargado de emblemas pictóricos y de una materia en absoluta efervescencia. Espacio delimitado, fraccionado, donde todo transcurría en distintos planos y casi visible. Lenguaje de geometrías, triángulos, puntos, rombos, líneas, cubos, entre otros y en sus asociaciones infinitas, de diferentes valoraciones, en el que se permitía la letra de molde. El color hecho materia, profundidad, cuerpo y concepto. Hecho cromático, en su decir, en base a contrastes de coloridos, *«aunque la pincelada se ha hecho más pulsante y el color más voluptuoso»* Imagen múltiple en la que su firma quedaba incluso reducida a la fuerza del signo gráfico de sus iniciales.

El artista explicaría asimismo su concepción de la línea, en los siguientes términos: *«es una línea dibujada, borrada, desdibujada, destruída, reconstruída, valorizada, entera, gestual, firme, liviana, fragmentada, transparente, oscura, cromática, transitiva. Creo que la línea en sí misma es un problema apasionante de la pintura y ese solo tema vale para varios años de trabajo»*. Este elemento, el valor de la materia, la concepción estructural y libre a la vez del espacio y las posibilidades de la luz desde la materia, serán los ejes conceptuales de su obra hasta el presente.

Esas situaciones pictóricas y conceptuales se radicalizarán a lo largo de los noventa, en el entramado tupido, frágil y sólido de su obra, en el sentido de escritura que entonces desarrollaría.

Ello alcanzó un punto cumbre, ampliamente celebrado en Venezuela, en su serie

llamada «Pinturas Topológicas» (1992), en las que, tras una cuadrícula, de mayor o menor tamaño, y en medio de círculos, cubos y letras de molde, se halla una grafía del color, una indagación de las texturas del color, y una abundancia matérica que decidía la cualidad intrínseca de cada pintura, de cada obra. Pintura constituída tras innumerables capas hasta formar su expresión sensorial, inventar una luz desde un ángulo, desde el fondo o desde la totalidad.

Quintana Castillo indagaba en torno a las líneas, el color y la forma con amplia libertad hasta acercarse a «una realidad visual», la de la obra en específico, con sus señales, sus signos, su libre curso y su fundamento conceptual.

Poco después, en 1995, lo informal, lo geométrico, lo cambiante, lo esencial, la tradición cultural que remonta a Heráclito, la intuición, la dinámica de la materia color, «el espacio sígnico», (y todo ello, ¿en cual orden?), hallarán confluencias, arrolladoras y maravillosas, en «*el encuentro de esencialidades raigales*».

En esta ocasión, para el circuito Bogotá-México-Washington de la pintura de Manuel Quintana Castillo, hemos escogido su obra correspondiente a los años noventa. No es, pues, una retrospectiva; es, mas bien un antología de su trabajo reciente. Este comprende desde la superficie como saturación y el color como absoluto, y en lo cerrado de su trama, hasta los espacios abiertos, profundos, de luz negra, de sujetos semi-ocultos correspondientes a su «serie Heráclito» (1995) y varios de sus cuadros de 1996, cuyos títulos implican humor: «Judas antes del pecado», «El perro Andaluz» y «Teoría del Duende», en las que «*la oblicuidad o la inclinación, que aparta del ángulo recto, la línea o el plano*», según el comentario de Contramaestre, muestran el impulso inédito y transformador del espacio.

Y en todos estos años, valga la recordatoria, Quintana Castillo continuó siendo un excelente dibujante, un consecuente autor sobre papel. Su dibujo es en color, lápiz y tinta, y sus soportes son papeles, telas y maderas. Dibujos pequeños –24 x 20 cm.– no pocas veces a modo de páginas de Diario.

Si Cézanne, tan cuidadosamente leído por Quintana Castillo, sostenía que toda la pintura se fundamenta sobre el cubo, el círculo y la línea asi como algunas pince–ladas de azul, no es menos cierto que Matisse, otra referencia tan importante, escribía que el modo del colocar un azul, un rojo y un verde, uno al lado del otro, debería revelar la manera expresiva y constructiva de la obra. Esas claves del arte de nuestro tiempo han sido asimiladas por Quintana Castillo quien agregaría la grafía del pincel como evidencia sostenida de la emoción de la obra. A continuación el artista se concentrará en el proceso de la pintura, lo que es una de las caracte–rísticas del arte contemporáneo.

En términos generales tenemos el valor expresivo y espacial de las pinturas recientes de Quintana Castillo, en las que la densidad de la materia cromática resalta su imagen polivalente. El espacio se acerca a lo monocromático y

a lo muy activo (siempre, por lo demás, muy dinámico). Espacio y forma son los protagonistas de este conjunto de pinturas, en las que la letra no tiene significación semántica sino como sonido en el tiempo.

*I*gualmente, en estas obras distinguimos la tesitura de lo blanco, de los espacios que se abren en profundidad como para contra-oponer lo lleno y lo vacío. Imágenes sin centro y en las que los bordes están conectados en una misma nota valorativa del todo. Pinturas en las que abundan círculos, rectángulos, cruces, intermitencias e irregularidades de las líneas y el número 1. Uno, el ser, lo esencial, «*principio activo que se fragmenta para originar la multiplicidad*», en la advertencia de Cirlot.

*E*n una de las pinturas de Heráclito hallamos lo figurativo sin intención y la alusión a la piedra, a la columna, lo erguido, lo construído. Lo negro toma la cualidad de esta en el primer plano, permaneciendo ese espacio negro por encima de la línea. En estas obras hay sentido del relieve mas no del volumen, así como las superficies se encuentran en dos niveles visuales y los campos blancos, ante la importancia de aquellos negros, presentan como característica no permanecer en segundo plano.

*E*l color considerado en esos términos nos recuerda que la densidad de la materia cromática es un signo distintivo de Quintana Castillo, quien piensa lo espacial a travé del timbre cromático. Del color infinito, topológico (de 1993), experimenta ahora la economía del mismo, en la insistencia de sus zonas inter-activas y en la persistencia cósmica (en 1996). Color oscuro o, como sugería Matisse, la aceptación del negro como un color.

*S*u color-luz, color-estructura, color-dibujo, concluye en un color-filosofía. Color, y escritura del mismo, para meditar el reto del hombre ante la imagen que lo erige.

*P*ara concluir, recordemos en sus propias palabras autobiográficas, fechadas en 1975, cómo resumía su impresión de su oficio, del mundo y de su propio tránsito existencial, así:

«*Como pintor a veces me pregunto: ¿para qué he empeñado los riñones y la vista y el alma y la vida toda en esta locura de pintar cuadros?, cuadros que luego viene alguien y los compra, o no los compra, y después unos los guarda, o los arrincona, los rompe o los bota: los convierte en basura. Pero sucede que no son 'cuadros' en el sentido de una generalización fácil. Son pedazos de los cojones del alma que uno va dejando para iluminar un poco o mucho nuestra pequeña sordidez, que es un poco o mucho la misma sordidez del mundo. En mi propio caso, en mi caso particular, he llegado al convencimiento de que me he pasado toda la vida pintando un solo cuadro*».

Juan Carlos Palenzuela
Curador



El Sueño de Pitágoras III

The Dream of Pythagoras III

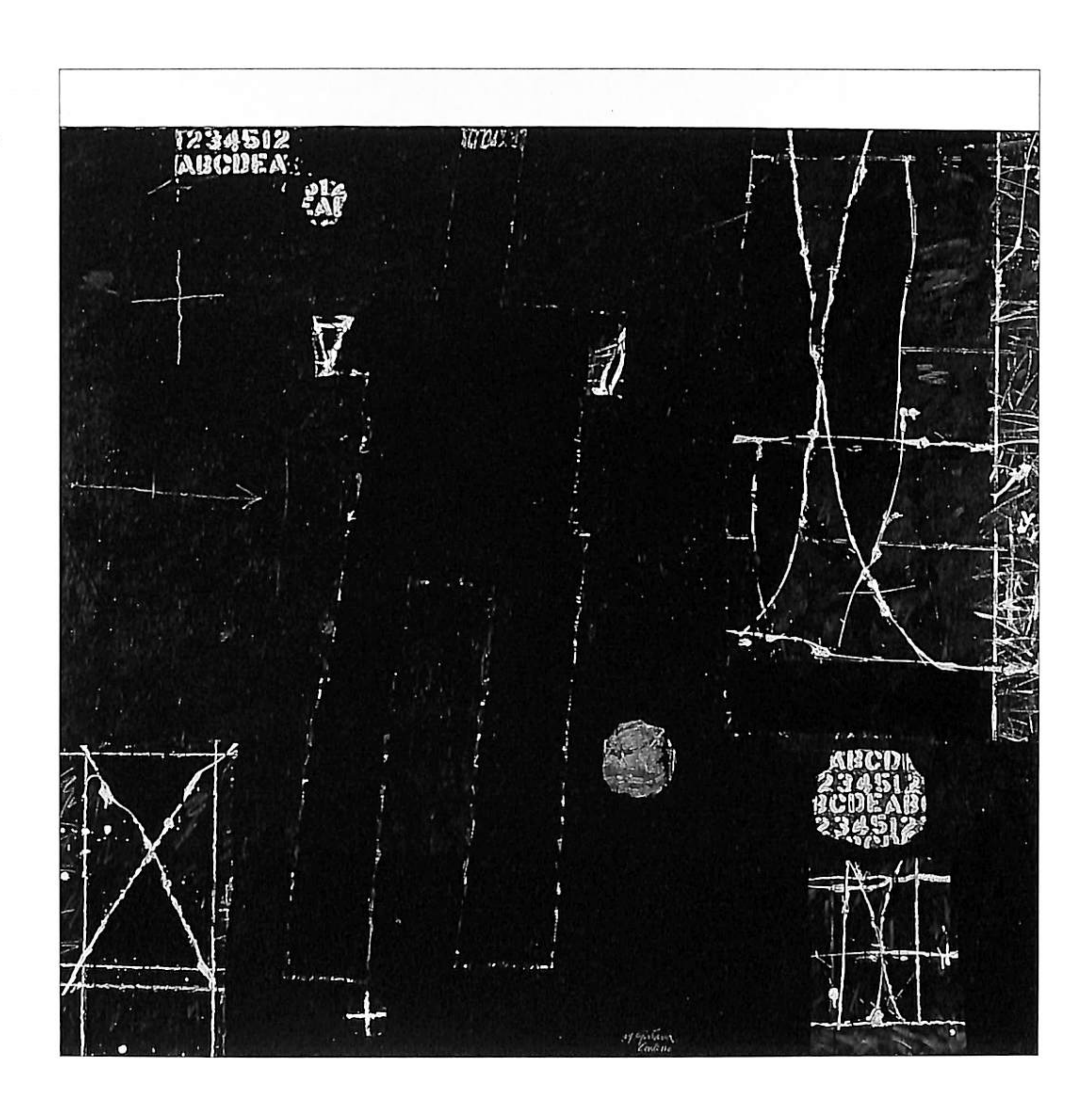
acrílico sobre tela

150 x 130

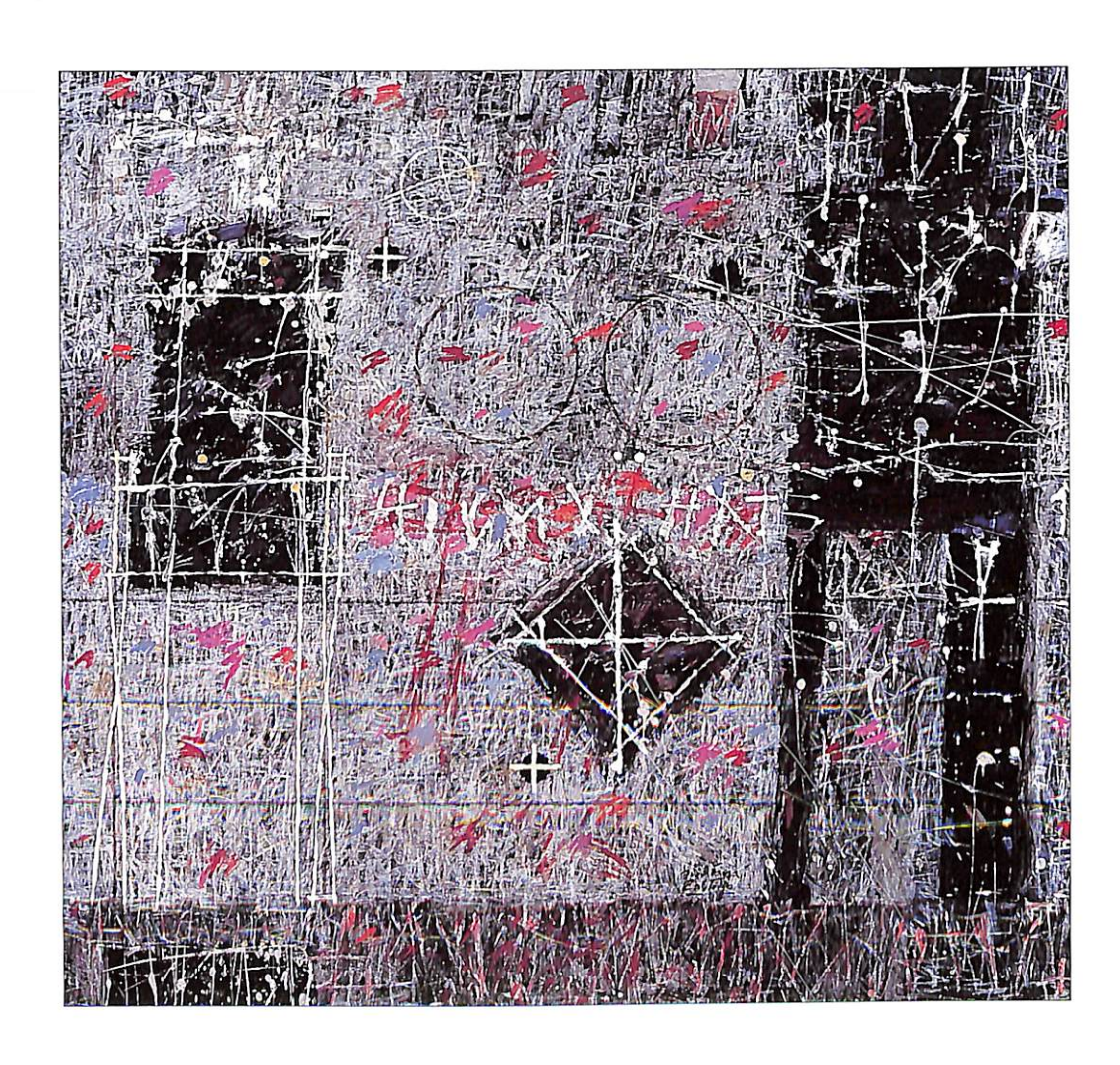
1990

20

Heráclito con luz Negra
Heraclitus With black light.
acrílico, polímeros sobre tela
165 x 175
1995



Heráclito Espantapájaros
Heraclitus the Scarecrow
acrílico, polímeros y
resina sintética sobre tela
165 x 175
1995



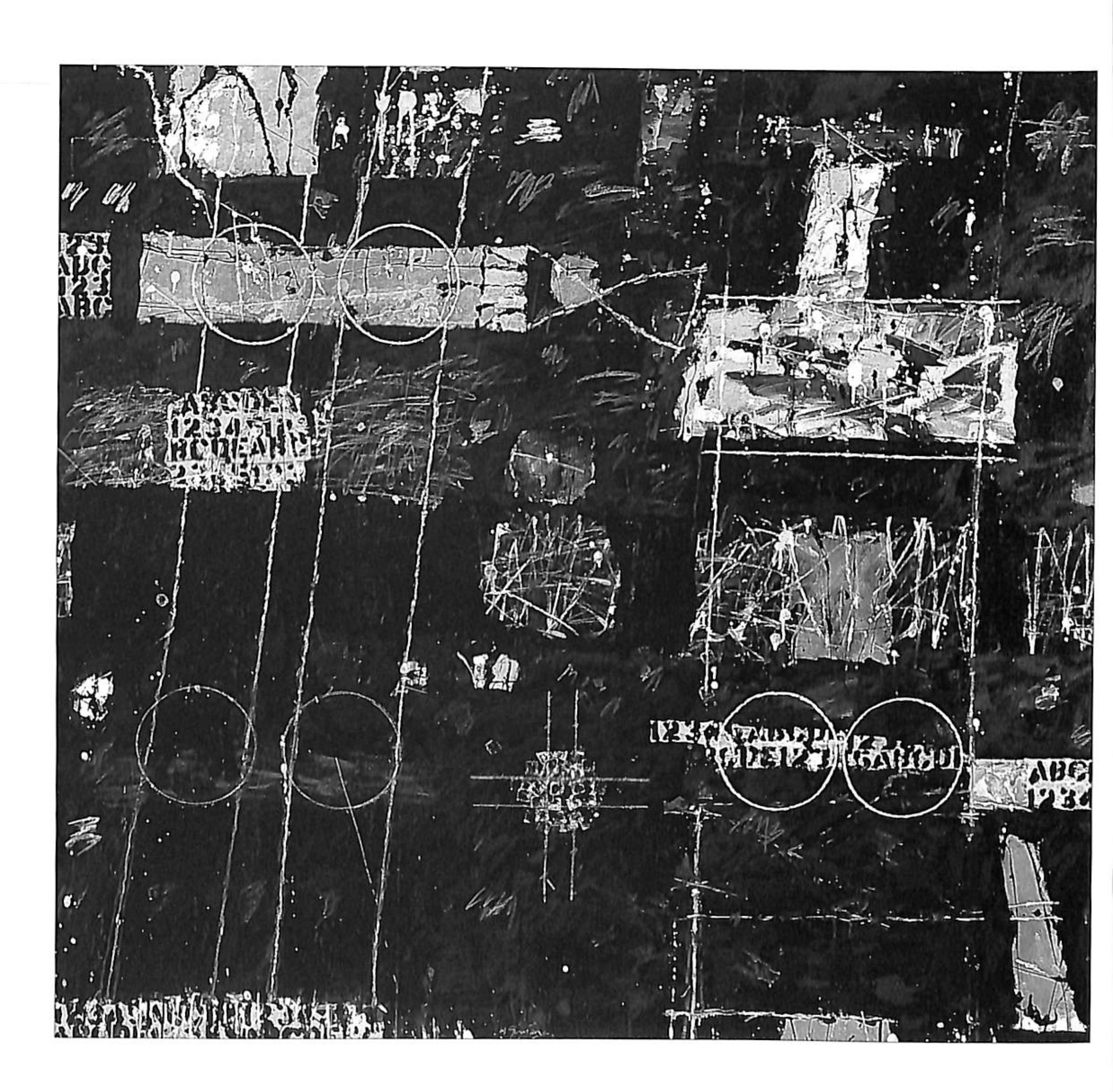
22 La Noche de Heráclito

The Night of Heraclitus.

acrílico, polímeros y resina sintética sobre tela.

160 x 170

1995



Quintana Castillo / Escritor

Desde 1955 se conocen los artículos de Manuel Quintana Castillo referidos a las artes plásticas, a cuestiones teóricas, al conocimiento de la pintura en Venezuela y otras latitudes y a la aproximación de lo que puede ser Latino–américa. Sus artículos, que bien podemos definir como ensayos, fueron publicados en la prensa de Caracas, tanto en los diarios de gran tiraje como en revistas culturales y, en ocasiones, en sus propios catálogos de exposición. El primero de sus textos, fechado en 1955, estuvo dedicado al escultor norteamericano Alexander Calder, quien dados sus nexos de amistad y trabajo con el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, vino a Caracas para participar en la concepción de la Ciudad Universitaria y, además, aprovechando su estadía para realizar una exposición en nuestro Museo de Bellas Artes. Quintana Castillo tuvo, desde los inicios de su actividad artística, nexos con los escritores y poetas del grupo Sardio, quienes se reunían en el taller. Por otra parte, su admiración por la narrativa de Julio Garmendia es bien conocida.

En ocasión de la exposición americana de nuestro artista, hemos reunido algunos de sus ensayos a fin de mostrar, también, ejemplos precisos de su escritura. Venezuela , América Latina, Tamayo, Torres García, Lam, Picasso, la geometría sensible y la angustia por expresar su opinión, son los asuntos por los que transita este escritor que además es pintor.

Juan Carlos Palenzuela

JULIO DE 1987

Arte Latinoamericano

¿RACIONALES O BUENOS SALVAJES?

América Latina es un proyecto donde todo es aún posibilidad. Es una realidad sin rostro definido, o una fuerza todavía informe que persigue incesantemente su fisonomía y su destino. Se ha dicho que América Latina no habría aportado hasta ahora nada significativo al pensamiento occidental, y que toda su actividad intelectual se limitaría a reproducir sin mayores indicios cualitativos los contextos originales del romanticismo, el idealismo, el positivismo, etc. Algunos preguntan: ¿Existe un pensamiento filosófico latinoamericano? No lo sé. Pero es preferible dejar en manos de los filósofos la respuesta a estas cuestiones. Sin embargo, existen en América Latina áreas de actividad intelectual: poesía, literatura y arte, donde se pueden percibir acentos singulares. En poesía el modernismo de Rubén Darío, que por encima del desdén y el veneno de Miguel de Unamuno, por encima de los atropellos y bravuconerías de Rufino Blanco Fombona, pudo marcar un estilo estético de alto nivel en las letras castellanas y universales. Existe en narrativa el mundo de lo real maravilloso: Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Guimaraes Rosa, Gabriel García Márquez, y aquí en Venezuela, Adriano González León. Además hay el realismo metafísico y poético de Jorge Luis Borges y la objetividad fantástica de Julio Garmendia.

En las artes visuales existen el realismo mágico y la geometría sensible, que hasta ahora son los vocabularios más precisos y determinantes en nuestra plástica. El realismo mágico tuvo y tiene la virtud de ser una «presencia» natural y espontánea de nuestra creatividad. Surge lo real maravilloso en la plástica como una respiración, o un aliento misterioso e imponderable, siempre sensual e imprevisible. Por eso ahora cuando se piden ideas para el arte venezolano y latinoamericano, cabría preguntar si esa dimensión subjetiva, singular, orgánica y poética se ha perdido, o ha sido desechada. En ese caso, tal vez sea necesario recuperar esa «presencia».

El sentimiento mágico, sensible y geométrico ha tenido entre nosotros nombres importantes: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Wifredo Lam, Torres García. Tamayo es un pintor único: él posee una textura arcaica, unos temas mexicanos y un color Tenochtitlán. Es un pintor «metafísico» y lo encuentro mucho más cerca de Chírico que de Picasso.

Tamayo tiene un color sordo y frutal, una textura de albañil y una geometría instintiva, no codificada en los vocabularios cubistas. Wifredo Lam es un discípulo de nuestro señor Don Pablo (fue Picasso quien lo indujo -igual que él- a estudiar el arte africano), pero distinto. Aunque se haya dicho que Wifredo Lam es un Picasso vegetal (Picasso nunca pintó un árbol), es justamente esa diferencia, o esa variedad, donde se encuentran el rostro y la verdad raigal de Lam. También en Venezuela hay pintores vinculados de modo particular al arte mágico y la geometría sensible: Mario Abreu, Oswaldo Vigas y –con permiso- quien esto escribe. Carlos Mérida recrea los códices mayas con una visión actual y una geometría introspectiva y armónica, y Torres García inicia un constructivismo intuitivo y manual cuyos contenidos de signos primarios se extienden hacia
un área de fisonomía religiosa, o mítica. Pero e
todos ellos: Tamayo, Lam, Mérida y Torres (pionero
del arte latinoamericano) hay una constante geom
trica, formal y constructiva, revelada en signos, sím
bolos e imágenes de notable fuerza y originalida
Esos maestros reúnen el sentimiento poético y m
tológico con la voluntad de estructura. Y es que la v
luntad geométrica ha sido una constante en los pu
blos que han establecido una relación mágica con
universo, bien como una fuerza, o un recurso de pr
tección y defensa, o bien como un sistema creativo

Aunque personalmente no deseo fatigar mi activ
dad ni mi pensamiento persiguiendo al discurso d
la «identidad» venezolana, o latinoamericana (e
mejor hacer las obras, que también son amores),s
podría decir que esa «identidad» existe, no en la se
mejanza literal de las escuelas del arte modern
impresionismo, cubismo, expresionismo, etc, sin
en las diferencias. No se trata de rechazar las se
mejanzas a toda costa, por decreto, pero tampoc
rechazar las diferencias.

Bienvenido lo que contribuya a nuestra creativida
singular. El conflicto entre lo racional y lo irraciona
es otro fantasma que nos acosa. ¿Debemos ser ra
cionales como algunos europeos (no todos los euro
peos son racionales, o más racionales que noso
tros), o debemos ser naturales y primarios com
buenos salvajes? He allí la cuestión, aunque eso n
debe ser asunto de elección sino de temperamento
Pero al margen de esas torturas conceptuales y dis
cursivas existe algo palpitante: el sentimiento mág
co y poético del arte. ¿Y qué es el sentimiento má
gico en el arte de América Latina? No es sólo lo r
tual, lo folklórico o lo religioso, es algo más hondo
sutil: es la sensibilidad del «misterio», es algo im
ponderable, pero perceptible que flota entre la fan
tasía y la realidad. La virtud del arte en América La
tina es que puede asumir el misterio sin desentra
ñarlo, sin tratar de descifrarlo ni reducirlo a código
científicos, y es por esto que el mejor destino de
arte latinoamericano es el de convertirse en una Epi
fanía, es decir en la «presentación» de un misterio
Algo semejante a lo que ambicionaba Paul Klee de
modo infinitivo: «hacer visible».

¿Hacer visible qué? Lo que está allí, pero no ha sido hecho realidad. Visible lo que está allí y también en nosotros, pues sólo podemos ver lo que ya tenemos dentro de los ojos. El arte es una metafísica hecha realidad a través de los materiales y los sentidos. Creo por eso en un arte Epifánico. Creo en el milagro de dar color, forma, peso, volumen y espacio a la substancia del espíritu. Es algo así como un génesis; dar vida. Pienso también que el problema central del arte latinoamericano de hoy no es asunto de ideologías, planes ortodoxos ni programas cifrados, sino cuestión de imaginación, sentimientos y vocabularios. Más que una doctrina general, el arte latinoamericano necesita inventar sus signos, sus imágenes y sus símbolos: una semántica singular. América Latina es todavía un proyecto en proceso de invención, y también por eso el arte latinoamericano no puede ser otra cosa sino un acto de creación.

Aún a partir de cero.

SEPTIEMBRE DE 1990

Picasso

Picasso representa la decisión para asumir una audacia y un riesgo, sin padecer complejos de éxitos, culpas o fracasos.

Su única preocupación, igual que un buen torero, era quedar con vida y decir, después de la suerte: «¡Ahí queda eso!». Pero esto pudo hacerlo después de conocer a Cézanne y conocer el arte negro, llevado de la mano por Matisse. Picasso dijo muchas frases que son claves para interpretar su trabajo. Él dijo: *«La pintura es una suma de destrucciones»*. Esto hay que interpretarlo en la medida en que es necesario (así lo fue en su caso), exigir un contenido plástico más intenso a las formas ya resueltas, o aparentemente resueltas.

A mi juicio, el cuadro más genial de Picasso no fue el **Guernica** sino **Las señoritas de Aviñón.**

Las señoritas de Aviñón es un cuadro negro e imperfecto (¿deliberadamente imperfecto?), mientras que el **Guérnica** es un cuadro griego y clásico.

Entonces, vemos así que el arte verdadero, igual que los diamantes, puede ser también una suma de imperfecciones. Al principio, Picasso quiso pintar una escena entre marineros y mujeres en el barrio de Avinyó (no Aviñón) en la ciudad de Barcelona, España. Pero a medida que el cuadro avanzaba-retrocedía-avanzaba, el pintor iba cambiando de idea: idea y procedimiento (la simultaneidad temporal del Ulises-Joyce) y las figuras de las mujeres sufrieron una profunda modificación formal y conceptual (los marineros fueron felizmente eliminados). El dibujo sufrió una acentuada dislocación y deformación, inspirada o provocada por los planos complejos de la escultura africana y también los recuerdos (¡Oh, la inefable memoria!) del **románico** catalán. Picasso fue la vertiente donde el arte occidental se encontró con las formas provenientes de otras culturas, hasta entonces desdeñadas e ignoradas.

También en su momento y oportunidad, Henry Moore llegaría a convertirse en el más grande de los escultores aztecas contemporáneos.

Picasso siempre actuó bajo dos influencias radicales: la del cubismo y la de los griegos. Su secreto formal puede resumirse en un equilibrio asimétrico entre planos trapezoidales, cúbicos y triangulares.

Picasso, además, fue el más grande «fusilador» reproductor con genio y talento. Picasso fusiló al impresionismo, al simbolismo, a Cézanne, al arte negro. Fusiló hasta el cansancio a los griegos y también fusiló a Velázquez (como muchos otros, incluyendo a Botero en sus mejores tiempos). Picasso fue un expresionista que no quería dejar de ser clásico. Pero igual que un Midas unipersonal, todo lo que tocaba lo convertía en Picasso... y también en dinero. Muy bien.

¿Qué cambios produjo?

El abuelo de la pintura moderna fue Cézanne. Cuando Cézanne se atrevió a sacar el color rojo fuera de la línea de contorno de una manzana, estaba iniciando una visión inédita e inesperada en el concepto de las formas y el espacio plástico, o pictórico. De ese modo la figura de la manzana tomaba posesión del espacio adyacente, sin perder el carácter de su forma ni tampoco su color local. Podemos decir que las cosas nunca las inventa un solo hombre, por más genial que sea, y sólo Dios es capaz de producir algo sin apoyarse en nada ni en nadie.

Picasso no inventa con exclusividad el arte moderno. Picasso tiene la audacia, la imaginación y la voluntad suficientes para ir más allá de los territorios existentes, sin dejar de apoyarse en ellos.

Sin embargo, Picasso produjo una modificación sustancial del arte figurativo, basándose en una intuición poderosa y un vocabulario singular. Picasso siempre se apoyó en la realidad y en las formas conocidas de la cultura plástica. Pensaba que es inevitable tener la realidad, o algo conocido como punto de partida, pues lo contrario sería aletear en el vacío.

El genio de Picasso consiste en su disposición para relacionar las formas, en un sentido arbitrario e inesperado, pero con una coherencia tan sólida como la de la naturaleza, o los sistemas planetarios.

Por eso se dice: imitar la naturaleza, no en sus productos sino en sus procedimientos.

ENERO DE 1991

Arte y Realidad

Una obra de arte es algo que nace cada día, cada momento, bajo una nueva mirada.

La percepción de un mismo objeto en su color, forma, volumen, textura y contenido sensible e intelectual, no es igual para todos. En ese caso no habría una sola realidad, sino distintas experiencias individuales y distintas lecturas frente a ese objeto.

Picasso decía: ***«...nadie puede ver este cuadro como yo lo veo. Para hacerlo tendría que tener exactamente todas las cosas que yo he vivido y sufrido. Todo aquello que he poseído y también todo lo que me ha faltado».***

La pintura es una actividad empírica, ya que únicamente puede ser dada mediante la experiencia individual y sensorial de las formas y los colores.

La «idea» de la pintura es una cosa mental, como pensaba Leonardo. Pero la pintura en cuanto a su naturaleza y su carácter es cosa de los sentidos.

El maestro Cézanne solía decir: ***«Creo en mi pequeña sensación»*** (su sensación individual), sin advertir que al modificar la geometría de los contornos, estaba creando también un arte conceptual e intelectual, cuya consecuencia posterior fue el cubismo. Al maestro Cézanne como individuo, no le fue dado profundizar hasta esa experiencia (la experiencia cubista) y por eso continuó pintando sus botellas y sus manzanas.

¿Puede existir un arte plástico puro, como luego pediría Mondrian?

Si Mondrian entendía el concepto **«puro»** como algo existente «a priori», algo fuera de la experiencia fenoménica, entonces es inevitable responder que la pintura como tal no puede ser un concepto puro, ya que en su condición de objeto material es también una forma de percepción sensible.

Pero Mondrian pretendía convertir a la pintura, no en un objeto de percepción sino en un objeto de pensamiento y también en una consecuencia moral. ***«El arte llegará a su fin*** -decía Mondrian- ***cuando sea extensivo a la vida en su totalidad».***

Mondrian se refería al fin del arte como «objeto» y su transformación en una cualidad moral abstracta. Por tales razones, el pintor Piet Mondrian vendría a ser el primer conceptualista y no el principal constructivista. Mediante la relación ortogonal (vertical-horizontal) de planos cuadrados o rectangulares y el uso estricto de tres colores primarios (enteros, sin matizar): amarillo, rojo, azul; más el negro y el blanco; el conceptualista-teósofo Mondrian -a través de su pintura de caballete- quiso trascender hacia un equilibrio ideal y metafísico. No sería por tanto Mondrian un constructivista del espacio-forma cromático, sino el fundador de una estética geométrica y moral. Mondrian fundó lo que bien se pudiera llamar la Religión Geométrica.

Se ha hablado de la muerte del arte. Sin embargo, la «muerte del arte» (el arte entendido como obra artística convincente) no es planteada por Mondrian, quien después de todo, siempre hizo bellos cuadros al óleo, sino por Malevitch con su «Cuadrado blanco sobre fondo blanco», y también por Marcel Duchamp.

Con Malevitch y Duchamp comienza el cambio del arte objetual al arte de concepto.

A partir del «Cuadrado blanco» se borran los límites del arte sensible y convincente y la plástica asume el riesgo de convertirse en una actividad conceptual. Ya no importaría la perfección de los resultados estéticos sino la intensidad del pensamiento. Plantear la validez de lo banal sería uno de los objetivos. Entonces la «idea» comienza a tener más relevancia que la imagen. Por eso hoy en día el problema fundamental no es entre arte figurativo, abstracto o tecnológico (que siempre se refieren a imágenes y fenómenos visuales), sino la alternativa entre arte-objeto y arte-concepto. Presiento también que nuestro momento ya no es época de rupturas (¿qué más se va a romper?), sino tiempo de recuperaciones. El problema de la «muerte de arte» se puede relacionar con el problema de la «muerte de Dios», y en esa perspectiva podemos hacernos dos preguntas coincidentes: **¿Es necesario Dios?** ¿Es necesario el arte?

El concepto de Dios responde a una necesidad de absoluto, igual que el arte, y la necesidad de «absoluto» es la razón última de la existencia. Fuera de la necesidad de absoluto sólo queda la sordidez de la Historia. Pero Dios **no desea** ser un concepto sino un sentimiento.

Entonces el arte, «sentido» como una necesidad de absoluto es la suprema libertad, pues excluye todo sometimiento a lo temporal e histórico. Podemos entender que Cristo quiso redimirnos de la Historia, acogiéndonos en su reino intemporal, que «no es de este mundo». Debiera asumirse entonces que el llamado devenir histórico no es una virtud sino una penitencia... o una insoportable calamidad. Queriendo rivalizar con Dios, Carlos Marx en la culminación su utopía milenarista, también profetizó el fin de la Historia (hoy lo hace el profesor Francis Fukuyama, pero con razones menos idealistas) y el advenimien-

Piet Mondrian,
Arte Plástico y Arte Plástico Puro.
(Editorial Nueva Visión).

Jorge Luis Borges,
Pierre Menard, autor de El Quijote.
(Editorial Emecé).

Juan Liscano,
El Horror por la Historia.
(Editorial Ateneo de Caracas).

Hans Seldmayr,
La muerte de la luz.
(Monte Avila Editores).

to del cielo comunista, tal vez dentro de cien millones de años (y mientras tanto los «constructores del socialismo» podrían seguir haciendo de las suyas impunemente). No le faltaba razón a Albert Camus cuando decía que el marxismo es una religión sin trascendencia, es decir, sin necesidad de absoluto.

Pensamos que hay una relación sagrada, no entre el «hombre colectivo» y el fenómeno artístico, sino entre el Ser y el Arte.

Se ha dicho que el ser empieza en cada «ahora», y es por eso que una obra de arte es algo que renace cada día, cada momento, bajo una nueva mirada.

Una obra de Rembrandt es, en cada «ahora», una realidad distinta a la que tuvo en Holanda en el siglo XVII. Hoy Velázquez nos pertenece de un modo diferente al de Felipe IV. Borges habría imaginado eso cuando escribió Pierre Menard, autor de El Quijote.

Entre las inevitables citas que nos reserva el costumbrismo filosofal, existe aquella de Heráclito cuando decía: «nadie se baña dos veces en el mismo río». En igual medida nosotros pudiéramos señalar: «nadie vive dos veces en el mismo espacio, o nadie ve dos veces el mismo cuadro». No sabemos si la inmovilidad o el cambio están en los objetos o en nosotros mismos, pero si podemos percibir que nuestra inevitable actividad (sensible, subjetiva, intelectual) hace posible la existencia de la realidad humana.

Así, el hombre «es y hace realidad». Pero ¿somos el mismo individuo para siempre, o somos una presencia de lo absoluto en el devenir de lo humano?

ENERO DE 1991

Arte y Realidad

De manera natural conocemos la "realidad" de las cosas mediante las percepciones sensibles. Vista, tacto, oído, olfato y gusto nos permiten registrar los datos y advertir la presencia de la naturaleza y del mundo exterior, con sus cualidades inherentes.

Sin embargo, se puede decir que el sentido propio de la«realidad» es el tacto. Sólo cuando entramos en contacto con algo es que podemos verificar y de algún modo poseer o compartir su existencia y su realidad material. Los otros sentidos serían de percepciones más subjetivas. De ese modo el arte más«real» vendría a ser la escultura. La escultura es volumen y materia, mientras que la pintura ha sido una proveedora de ilusiones y apariencias. Apariencias de cosas que no-son verdad en el cuadro, como la perspectiva, por ejemplo.

Por eso la pintura comenzó a ser«ella misma» a partir de Cézanne, el cubismo y el arte abstracto (también llamado concreto). Cuando Picasso y Braque inventan el collage (periódicos, papeles y materiales diversos pegados en el soporte) estaban introduciendo el sentido de la realidad material en la virtualidad de la pintura, que antes prefirió representar héroes, personas, paisajes, animales o frutas. Después del cubismo quedó planteado si la pintura debía ser un arte absoluto en sí mismo, o un arte discursivo como antes había sido.

Ahora, después que la pintura asumió su propia realidad a partir del cubismo, vemos entonces que lo más patético del arte moderno y posmoderno es el conflicto entre la«objetividad» y la«subjetividad». Por una parte, la pintura tiende a rechazar algo que por naturaleza siempre le ha correspondido: la subjetividad, mientras que la escultura y las artes del volumen deben ser inevitablemente objetivas. En la escultura no puede haber sueños virtuales, sólo presencias táctiles y tridimensionales. Puede existir una **poética** de la escultura, pero difícilmente una escultura poética; y cuando digo estas cosas pienso en la escultura de algún modo orgánica, mineral y sensorial. No en los objetos de la ingeniería estética, que son otra cosa y otro problema.

Pero la objetividad no sería un atributo del arte sino de la ciencia, cuyo fin último se dirige al conocimiento de las cosas físicas y los fenómenos naturales y materiales, para conocer y controlar las leyes operacionales que determinan su conducta. Esas categorías de objetividad no pueden corresponder al arte, porque el arte no es un«conocimiento», ni mucho menos una ciencia; el arte es una forma de«ser», que encuentra su verdad en un instante aquí y ahora, sin necesidad de ningún discurso. La ciencia tiene un desarrollo horizontal, es algo que se va adquiriendo paso a paso, mientras que el arte tiene su verdad desde el primer momento, como una iluminación vertical. Y muchas veces, cuando se trata de«realzar» esa verdad con excesivos artificios, entonces el arte desaparece y sólo quedan las máscaras. Podemos decir que la ciencia es un conocimiento objetivo de la realidad, mientras que el arte es una forma esencial de la vida.

El arte es una forma subjetiva de la realidad, y también es una pasión, entendiendo que la pasión es una«interioridad radical», La subjetividad es un vínculo con la eternidad, entendiendo que arte y eternidad son categorías subjetivas. Por tanto, el **milagro** del arte es hacer aparecer la trascendencia en los objetos que toca. La mano del creador es una vara mágica, capaz de hacer que el cobre se despierte clarín.

En Temor y Temblor, Kierkegaard pensaba que «con el nacimiento del saber objetivo, la realidad se subordinó a un orden objetivo y Dios fue desterrado del mundo real». Pero también Kierkegaard señalaba que con el advenimiento de la «objetividad», no sólo Dios sino también el «individuo subjetivo» fue desterrado de lo universal.

El arte y la realidad del arte presentan hoy visajes y enigmas. El Cuadrado negro sobre fondo blanco, de Malevitch (1913) y el Secador de botellas (una especie de gavera), de Marcel Duchamp, (1914), parecen cambiar el destino del arte. De arte objetual,«artístico» y convincente, pasaría a ser un arte de concepto. Malevitch pinta un cuadrado negro sobre fondo blanco, que sólo es eso y nada más en su primera lectura. Marcel Duchamp, por su parte, presenta un portabotellas como si fuera una «obra de arte», En el acto de Duchamp puede haber una provocación, no así en Malevitch. En la obra (¿Obra?) de Duchamp hay una ruptura radical con el concepto de arte-oficio, arte hecho, para demandar al espectador -a través de objetos banales- una distinta lectura de la «presencia artística»

de esos mismos objetos. En un acto de arrogancia, o sinceridad, Duchamp señalaría: «Este objeto que no era nada hasta ahora, se convierte en arte porque yo lo he descubierto e intervenido» (Ready made). A semejanza de Picasso, Duchamp gustaba de jugar con las cosas, sin ningún tipo de prejuicios. En ese sentido, con los Ready made no estaría proponiendo obras de arte más bellas o feas, defectuosas o bien hechas, sino otras consecuencias, otros resultados de la actividad creativa. De tal modo, el portabotellas, o gavera de vino, de Duchamp, no tendría ninguna significación en su «realidad normal», Pero en su«otra realidad», importarían la intencionalidad de su escogencia y el ambiente intelectual donde tal acontecimiento se produce.

Malevitch pinta un cuadrado negro sobre fondo blanco (así, literalmente, sin que fuera un hermoso cuadrado sobre un bello fondo, como haría después Joseph Albers) para inducir al espectador a ver «eso» y sus consecuencias. Sin lugar a las ambigüedades de la proyección sentimental (gozarse a sí mismo con la nostalgia de un objeto pintado: fruta, paisaje, etc.) obliga Malevitch al espectador a hacerse inevitables preguntas: «¿Además de un cuadrado negro sobre fondo blanco, qué otra cosa debo ver en este cuadro?». Otros se lamentarían. «Es el fin de la partida. Todo ha terminado. Sólo nos queda un cuadrado negro sobre fondo blanco»,

Pero Malevitch en ese cuadrado negro sobre fondo blanco, estaría planteando la «sensibilidad de la ausencia del objeto» (el suprematismo); es decir, la sensibilidad de la pintura y del arte, sin necesidad de la representación de los objetos.«El sentimiento liberado de la influencia del objeto -diría Malevitch-, ha constituido siempre el único medio de llegar a la creación de una obra de arte».

La pintura siempre existe, porque existe la «sensibilidad del pintor», Una sensibilidad que inevitablemente lo obliga a intervenir manualmente una superficie plana, mediante líneas, formas, colores y signos, para producir atmósferas propias de la pintura.

Hoy,«después de lo moderno», el pintor pudiera decir: Estoy en la pintura, pero fuera de la pintura, pero en la pintura. Asumir hoy, no-incertidumbre, sino contradicciones activas.

AGOSTO DE 1991

Viaje hacia Rufino Tamayo y Torres García

A principios de la década de los cincuenta pude descubrir a dos maestros de la plástica latinoamericana: Joaquín Torres García (uruguayo) y Rufino Tamayo (mexicano), y se puede decir que a través de ellos, junto con el alemán-suizo Paul Klee y algunos contactos con el cubismo sintético y analítico, llegué a entrar en el espacio de la modernidad.

En 1951 comencé a realizar algunos trabajos de investigación, o exploración, en esa geometría manual y sensible que anunciaba el maestro Torres García (El universalismo constructivo). Eran obras sin mayores pretensiones, pintadas en guache sobre pequeñas láminas de cartón gris, que por allí deben estar todavía en algún cajón de mi taller, tal vez comidas y cagadas de cucarachas.

Esas obras nunca fueron exhibidas ni mostradas a nadie, y creo que ni siquiera Juan Calzadilla, quien comía y bebía en mi casa todos los días, de lunes a domingo, llegó a conocerlas.

Debo añadir que también había conocido la obra del maestro cubano Wifredo Lam, tan propicio y familiar a los jóvenes artistas e intelectuales que frecuentaban el Taller Libre de Arte, en Caracas (incluyendo al angelical Oswaldo Trejo y al irascible Oswaldo Vigas). De tal modo esas figuras: Lam. Tamayo, Torres García y también nuestro Reverón, han sido puntales de la modernidad en América Latina.

Aquí de Reverón se ha hablado bastante. Sin embargo, podemos recordar que en la reverberación de sus playones y marismas, encuentra el maestro otras cosas, además de una nueva visualidad del impresionismo (un impresionismo no europeo). Un impresionismo, diría yo, con luz cruda y cenital, donde necesariamente desaparecerían todos aquellos delicados matices, tan amados por Monet y Renoir. El espacio pictórico de Reverón, más que un espacio cromático, es un espacio gráfico reducido a la nada. Igualmente llega a plantearse Reverón el problema de la línea sensualizada y autónoma, como factor determinante en la des-construcción del cuadro. Una línea que llega a sustituir a los colores, registrando toda la actividad interna de los planos y los volúmenes. Y hay otra cosa. Más allá del impresionismo y el post-impresionismo, es de imaginar que Reverón hubiera llegado a la conciencia del vacío-lleno (la plenitud del vacío), señalando en sus cuadros la presencia de una ausencia: la nada convertida en una presencia visual, tal como Malevitch en su blanco sobre blanco. Tal vez Reverón llegó a comprender que en la pintura **todo es espacio**, incluso la forma. Es posible que Reverón quisiera formular un espacio pictórico, no acentuando sino "nadificando": un vacío pleno de actividad interna.

De manera sumaria podemos decir que Wifredo Lam representa una forma evocativa y mágica (imaginativa, misteriosa, enigmática) de resumir o asumir el encuentro del cubismo con el arte negro, o tribal. Dado el carácter mágico y ecológico de sus evocaciones post-cubistas, se pudiera pensar que Wifredo Lam es un Picasso vegetal, pero no es así. Es verdad que a partir de su cuadro *Las señoritas de Aviñón* (1907), Picasso descubrió o inventó una utilería pictórica de formas «africanizadas» y **«agrietadas»**. Podemos apreciar que en esa utilería de los arquetipos Picassianos nunca hay árboles, pero sí muchos objetos. Hay allí estatuas, máscaras, guitarras, botellas, copas, papeles de música, hojas de periódicos, mesas, sillas. Hay algunos animales fundamentales como el toro y el caballo, y otros de menor importancia como el gato, el pez y la paloma; y además siempre está presente en su pintura un ser mítico e inevitable: el Minotauro.

Poseía Picasso un notable talento para yuxtaponer y asociar sus figuras arquetípicas de una manera inesperada y no convencional. De tal modo el **sistema constructivo** de Picasso, a base de un juego de coordenadas arbitrarias y sorpresivas entre líneas rectas y curvas (las únicas que existen en el plano pictórico) y el soporte formal de algunos planos triangulares, piramidales y trapezoidales; en la pintura de Wifredo Lam adquieren un nuevo carácter de la geometría orgánica, y a la vez expresan un espacio pictórico autónomo. En tal virtud, el aporte de Lam a la modernidad, consiste en el hallazgo de una geometría orgánica y alusiva: el conjuro de un universo mítico y ancestral, la formulación de una simbología específica de la naturaleza y la fecundidad, que vienen a conformar su particular sentimiento del Realismo Mágico. Con algunos símbolos inconfundibles y propios: el cacho, la pezuña, las tetas, la lechosa, las bolas, la máscara, el ojo de pez, el tallo, la caña, las trenzas; obtiene Lam ese «clima" singular de su pintura, que es también un modo sucesivo de generar "actos de magia visual», casi a voluntad.

A la obra de Torres García tuve acceso el año de 1950, a través de su libro Universalismo Constructivo. Torres García, además de pintor, era también un "pensador" del arte moderno, y en ese volumen resumió sus ideas, conceptos y conferencias. Yo adquirí ese libro en la librería Cruz del Sur, administrada entonces por los hermanos Roffé. El libro venía ilustrado con dibujos originales del pintor, y en primer lugar me conmovió la pureza elemental y la sabiduría escondida en esos trazos y organizaciones visuales casi infantiles. Si bien en la pintura del holandés Piet Mondrian, fundador del Neo plasticismo, está planteado de manera inequívoca el principio de la construcción ortogonal (vertical sobre horizontal) y la preponderancia del ángulo recto como único factor para todas las relaciones formales y espaciales en el plano pictórico; Torres García, por su parte, asume el sistema de la construcción ortogo-

nal, que él define como principio fundamental de la estructura, pero despojándolo del rigor formal de Mondrian. Pero en ese caso no sería Torres García un Mondrian imperfecto, sino un pintor con una sensibilidad más «accidentada» del constructivismo. A diferencia de Mondrian, el constructivismo de Torres García es menos «impecable», pero también, y tal vez por eso mismo, más humano y próximo a la vida y la naturaleza. El constructivismo de Torres García no es «impecable», sino al contrario, peca por deliberadas imperfecciones formales. Es un constructivismo manual y sensible, donde las imperfecciones son sus virtudes y viceversa.

Torres García no es un pintor fácil, ni de fácil audiencia; y no lo es porque en su pintura no hay demasiadas concesiones al goce visual en primer grado o en primera lectura: su dibujo es esquemático, lento, algo torpe y casi infantil (una oculta virtud). Sus emblemas y símbolos son elementales. Su color característico es un ocre agrisado, casi monocromático. No hay en su pintura nada que proclame las virtudes de una «obra maestra» a primera vista, igual que en Giorgio Morandi. En la pintura de Torres García no hay formas viciosas sino presencias plásticas verdaderas. En algunos compartimientos muy simples, que recuerdan los ideogramas infantiles, Torres García inscribe algunas figuras emblemáticas, que envuelven una especie de simbología específica: el sol, el reloj, el pez, la estrella, la cruz, el hombre, la mujer.

Posteriormente (1953-54), a través de revistas y catálogos que llegaron a mis manos, conocí la pintura de Rufino Tamayo. La pintura de Tamayo también me conmovió en un grado equivalente a la de Torres García, pero en distinto plano: Torres era más conceptual y Tamayo más sensorial. Más que a las ideas, Tamayo era proclive a las experiencias sensoriales de la pintura: color, línea, forma, atmósfera, textura. Se puede decir que Torres García ambicionaba las virtudes de un sistema trascendente, y Tamayo disfrutaba la «poética» y la magia de la pintura.

Debo señalar que en este tiempo (igual que ahora) yo no buscaba en la pintura «novedades» modernas, ni tampoco la vanguardia por la vanguardia, sino más bien «esencialidades» contemporáneas y raigales (algo contemporáneo que a la vez fuera mío propio). Esas afinidades sólo venían a confirmar la confianza y la fe que tenía (y tengo) en mis propósitos y necesidades creativas. Y por ese motivo me he sentido obligado a reflexionar permanentemente sobre los elementos cualitativos de mi vocabulario. No me preocupa si ese vocabulario es «nuevo», o no nuevo, conocido o inédito. Sólo pretendo la autenticidad y la verdad: mi verdad.

En Torres García, digo, me conmovió su sentimiento casi sagrado de la estructura, el esquematismo de su discurso plástico, la elementalidad profunda de sus construcciones, y la sabia, premeditada o aparente torpeza (¿informalidad?) de su dibujo. Desde entonces me interesó el proyecto de una **«Geometría informal»**, o introspectiva, el cual he querido reactualizar, asumiendo también el proyecto del **«Espacio sígnico»**. El concepto del **espacio geométrico informal**, vendría a ser un sistema-antisistema, constructivo-desconstructivo de coordenadas variantes, generativas e imprevistas. Estas coordenadas y signos espaciales deben ser **«pulsaciones de energía», «vibraciones gráficas»** inéditas y resueltas sobre la marcha.

En el contexto latinoamericano de los años cincuenta, pude descubrir también la pintura de Rufino Tamayo. Pero hoy, a través de las evocaciones, no visualizo tanto de Tamayo los elementos particularizados de su lenguaje formal, sino más bien la "atmósfera" cualitativa de sus cuadros. Creo que sobran las preguntas ¿Tenía algo que ver Tamayo con Picasso y el cubismo? ¿Tenía algo que ver con el impresionismo y el pos impresionismo? Pienso que por encima de todas esas conjeturas, Tamayo fue un indiopintor mexicano que hizo coincidir su verdad radical con el espacio de la modernidad. No creo tampoco que Tamayo fuera un pintor arquetípico, como Picasso y Lam. Entre otras cosas, de Picasso recordamos el minotauro, el toro, la guitarra y los dioses griegos humanizados. De Lam vemos el cuerno, la pezuña, la máscara, la trenza, el tallo y la fruta. Pero exceptuando el símbolo de la patilla (sandía), tan presente en su pintura, en Tamayo no encontramos arquetipos particularizados, sino presencias raigales de la tierra, los personajes (reales o míticos) y el entorno humano de la realidad y la cultura que le tocó vivir. Su pintura de las primeras épocas posee un carácter denso, austero, concreto. Hay allí una arquitectura de formas intensas y también un color profundo, opaco y orgánico: un color texturizado.

En la pintura de Tamayo el color tiene una doble función: color-imagen y color-espacio; aunque además existe una cualidad cromática subjetiva y una doble apertura simultánea: el color individual y el color regional, o mexicano. En la pintura sui géneris de Tamayo, una rebanada de patilla es una media luna rosada con adornos de perla negra. Y en ese mundo de las metáforas pictóricas: sus rojos y violetas, el negro marfil, el azul de prusia y la tierra de sombra tostada, configuran una presencia personal del pintor y también una realidad original de América Latina.

MAYO DE 1993

Pintura Topologica

OTRA REALIDAD

Entiendo que la Topología en materia de arte, es o puede ser algo que se refiera a la percepción y el análisis de las superficies y los lugares pictóricos; atendiendo a sus efectos texturales, gráficos, visuales y plásticos. En esta perspectiva, el cuadro presenta una dimensión material y subjetiva, dejando de ser «el soporte de una idea» para convertirse en la idea misma: en la fenomenología espontánea de un acto individual, intelectual y sensible. En la pintura topológica, **el tema** no puede estar fuera del cuadro, pues **el tema es él.** El cuadro no sale para ser agente de otras cosas, sino al contrario, todas las cosas que entran en su espacio dejan de ser ellas para convertirse en pintura, pero no en una pintura cualquiera, sino en los instrumentos de visualidad de un lenguaje específico. En la pintura topológica se invierten los términos tradicionales. El arte deja de ser reflejo, o un instrumento comunicativo de otras realidades, para convertirse él mismo en una realidad sustantiva: un universo único, que sin embargo, también corresponde a la totalidad del mundo. La pintura topológica reivindica la importancia del cuadro-cuadro, como objeto y presencia singular, y también la vigencia del espacio plano y la superficie bidimensional, en su función básica y significativa de señalar y presentar la actividad de un tiempo individual y cualitativo. Refiriéndose al estudio topológico, el eminente crítico y pensador del arte Pierre Francastel ha señalado (PF: **Sociología del Arte.** Ed. Emecé. 1970) que la Topología es un universo espacial y polisensorial que posee igualmente las cualidades reconocibles en cierras intuiciones fundamentales del espacio geométrico.

Lo topológico -según Francastel- sería la primera experiencia y el primer universo del hombre.

Así, al mismo tiempo que los geómetras descubren al análisis de la Topología, los pintores por su parte, encuentran un sistema de universos deformables y variados, sujetos a nociones no euclidianas: un sistema de sucesiones y contornos, de envolturas y continuidades, independientes de todo esquema fijo y de toda escala métrica de medida.

La pintura topológica es una intuición (una experiencia intuitiva) que se aparta de la preocupación por las categorías abstractas o figurativas, en sus variados discursos ecológicos o tecnológicos, funcionales o inútiles, conceptuales u objetuales, rurales o cibernéticos; sociales o gregarios; etc. La pintura topológica envuelve una trascendencia a través de un ejercicio empírico y humano: es una interioridad radical capaz de reflejar ciertas formas de conciencia colectiva. El norte y la brújula de la pintura topológica es la libertad en un espacio singular y propio. A la pintura topológica le interesa desenvolverse en los lugares naturales de la pintura y no en el territorio de la ciencia, la filosofía, la arquitectura la política o la literatura.

Lo topológico puede ser entendido como una voluntad de activar campos de fuerza, cargados de energía positiva. En este sentido la pintura topológica no proclama ni rechaza contenidos estrictos. La pintura topológica puede tener un sentido sagrado sin proclamarse religiosa, un contenido maravilloso sin pregonarse mágica, un aliento ancestral sin promulgarse latinoamericana, un alcance universal sin nombrarse planetaria.

De ella emanan los contenidos, pero no como definiciones a priori sino como cualidades inherentes a sí misma, al margen de los propósitos deliberados y definitivos.

Estas experiencias sobre lo topológico comencé a hacerlas el mes de enero de 1976, en una serie de dibujos en pequeño formato que todavía conservo en mi taller como materiales de estudio. Esos dibujos numerados y fechados los titulé: **Estudios de grafismo sígnico y geométrico**. Geométricos, pero no en el sentido de una geometría ortodoxa sino informal. Este proyecto lo retomé en 1983, pero ya bajo el concepto específico de *"Dibujos topológicos y superficies activas"*, habiendo sido merecedor con una serie de esos dibujos topológicos al primer premio (Premio Fundarte) de la **V Bienal Nacional de Dibujo**, convocada por Fundarte y celebrada en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (Mavao) el año 1990.

Al principio el proceso consistía en lograr una relación, o una identidad espontánea entre el signo escrito o dibujado, el material (lápiz-pluma-tinta) y el soporte plano y la textura del papel; tratando de superar los contrastes de forma y fondo, sin renunciar al color, pero concibiendo el espacio como una continuidad visual, contentivo de los signos-forma, caligrafías-forma y líneas-color-forma. Estas experiencias me llevaron a entender que mi proyecto no consistía solamente en obtener un espacio pictórico, sino más bien en concretar mediante la presencia activa de los signos, las caligrafías, las líneas espontáneas, los colores-forma y las texturas visuales, **una realidad plástica imprevista**, espontánea y no programada, y sin embargo vinculada a un ordenamiento esencial y cualitativo: **un rigor de la libertad.**

En esta dirección decidí asumir la vigencia del cuadro-pintura y sus condiciones inherentes al plano pictórico y la superficie bidimensional.
Es como una piel del tiempo: una continuidad fragmentaria y espacial, jerarquizada e intensa.

Síntesis Cronológica

1928 Nace en Caucagua, estado Miranda, el 6 de enero.

1930 Se traslada a Caracas con su familia.

1946-53 Manuel Quintana Castillo se forma en un sistema de libre escolaridad en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, dirigida en ese entonces por los maestros del Círculo de Bellas Artes. Estudia bajo la tutela de Marcos Castillo, Luis Alfredo López Méndez, Armando Lira, Pedro Angel González y Rafael Monasterios, entre otros. Toma cursos de dibujo, pintura, talla en madera, grabado, escultura y lecciones de estética e historia del arte. Por distintas circunstancias no tomó parte activa en las transformaciones estéticas y pedagógicas exigidas por un grupo de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas, jóvenes artistas quienes posteriormente conformarán los grupos conocidos como La Barraca de Maripérez, *Los Disidentes*, y el *Taller Libre de Arte.* La lectura del libro El Universalismo Constructivo de Joaquín Torres-García marca un momento y un espacio importante en el posterior desarrollo de su obra.

1953 Trabaja en un taller ubicado en la parroquia El Cementerio. Hace amistad con Oswaldo Trejo, Alfredo Armas Alfonzo, Alfredo Silva Estrada, Juan Calzadilla, entre otros intelectuales, poetas y escritores.

1955 Con «Cúpira», Premio de Pintura Henrique Otero Vizcarrondo en el XVI Salón Oficial de Arte, comienza una etapa identificada como Realismo Mágico, conjunto de piezas en las cuales predomina una figura construida geométricamente sobre un plano de fondo sin relieve envuelta en una atmósfera onírica que acentúa la imagen o referencia poética.
«La bailarina nocturna» recibe el Premio de Pintura del VII Salón Planchart, Caracas. En su taller de Longaray, en El Valle, se reúnen algunos de los escritores que luego conformarían el grupo Sardio. Participa en la XXVIII Bienal de Venecia.

1956 Recibe el Premio de Pintura John Boulton en el XVII Salón Anual de Arte Venezolano en el Museo de Bellas Artes con la «Vendedora de globos», obra con la que participa también en la III Bienal de São Paulo, en Brasil.

1957 Desarrolla su obra plástica en el taller-depósito de la librería Pensamiento Vivo. Con la obra «*Sincronía*», «el adivino» recibe el Premio de Pintura del IV Salón D'Empaire en Maracaibo. Junto a Guillermo Sucre, Rodolfo Izaguirre, Luis García Morales, Adriano González León, Elisa Lerner, Ramón Palomares y Gonzalo Castellanos funda el grupo **Sardio**, colectivo de artistas e intelectuales cuyo proyecto estético apuntaba hacia la reconstrucción de los valores culturales de un país resquebrajado por una

larga dictadura. Bajo el sello de **Sardio** se editan ocho números de una revista del mismo nombre, además de **Los pequeños seres**, de Salvador Garmendia, **Las hogueras más altas** de Adriano González León; **Fantasmas y enfermedades** de Francisco Pérez Perdomo y **El reino de Ramón Palomares**, entre otros importantes títulos de la literatura venezolana. El proyecto Sardio incluía la apertura de una librería-galería, donde se inauguró la exposición «**Collages**», en la cual estuvo representado Manuel Quintana Castillo con una obra cercana a la expresión abstracta por el predominio del color y la textura.

1958 Obtiene el Primer Premio de Dibujo en la Exposición Nacional de Dibujo y Grabado organizada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. Paralelamente a sus actividades plásticas, M. Quintana Castillo dicta las cátedras de Dibujo y Pintura, Análisis Plástico, Elementos de Expresión Visual, Historia del Arte y Tecnología de la Pintura en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas.
En la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela dicta la cátedra de Dibujo a Mano Alzada.

1960 Incursiona dentro de la corriente del Informalismo con la primera exposición del grupo **El Techo de la Ballena** conocida como **Los Espacios Vivientes**, en Maracaibo. Participa, además, en la Exposición Inaugural «Pintores Venezolanos» en el Museo de Arte Moderno de México, con obras de Mateo Manaure, Oswaldo Vigas, Carlos Cruz Diez, entre otros. Así mismo participa en la Bienal de México en Ciudad de México y en la exposición «Venezuela. Pintura Hoy», realizada en Cuba y posteriormente en Caracas.

1961-1963 Por iniciativa de Miguel Arroyo, el Museo de Bellas Artes organiza la exposición Individual «Manuel Quintana Castillo. Pintura 1954-1962».

> *«El problema que me planteo actualmente es de invención, invención en el sentido de crear una ambivalencia, una reversibilidad de la forma y un espacio sui géneris, partiendo de un automatismo no incontrolado donde entran en juego libremente en el proceso directo de la ejecución, elementos plásticos de contrapunto, dislocación, ritmo, equilibrio, tales como el grafismo, la línea, la mancha, los valores, las transparencias, los planos.»*

Manuel Quintana Castillo
«Pinturas 1954-1961».
Texto a título de confesión por Manuel Quintana Castillo.

Viaja a Europa. Durante su estancia en Barcelona realiza una pasantía en la Academia Massana.

1962 Participa en la XXXI Bienal de Venecia con la obra ***Image et Memoire*** también conocida como «**Abraxas**». Ese mismo año viaja a Nueva York donde participa en la exposición «17 Venezuelan Painters», junto a Régulo Pérez, Humberto Jaimes Sánchez, Luis Guevara Moreno y Oswaldo Vigas.

1963 Inicia la ejecución de un mural de mosaico vidriado de 176 metros de largo en el Gimnasio Cubierto de la Urbanización 23 de Enero, en Caracas. Comparte con Alirio Oramas, Antonio Moya, Gabriel Marcos y Andrés Guzmán los espacios del hotel El León de Oro, donde organizan talleres de arte. Junto a Luis Guevara Moreno y Humberto Jaimes Sánchez participa en la exposición «Homenaje a Caracas. Pintura Venezolana», en la Sala del Concejo Municipal del Distrito Federal.

1964 El Museo de Bellas Artes, Caracas organiza la III Bienal Armando Reverón, la cual reúne a maestros de la generación de los años 50 junto a jóvenes artistas emergentes. La Sociedad Maraury de Petare organiza la exposición «El Taller de 1948»,

muestra que incluye a Mario Abreu, Alirio Oramas, Oswaldo Vigas, Régulo Pérez, Luis Guevara Moreno, entre otros. Recibe el Premio de Pintura **Antonio Esteban Frías** Mención Pintura en el XXV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano en el Museo de Bellas Artes. Ejerce la docencia en el Instituto de Diseño de la Fundación Neumann-INCE, Caracas.

1965 Dirige el programa de crítica de arte **Cuaderno de Pintura en la Radio Nacional** de Venezuela, charlas que posteriormente, en 1982, fueron recopiladas bajo el mismo nombre por Publicaciones Galería de Arte Nacional. Entre esta fecha y hasta 1968 dirige el Departamento de Artes Plásticas del INCIBA.

1966 Participa junto con Mario Abreu, Omar Carreño, Luis Guevara Moreno, Víctor Valera y otros artistas en la colectiva «**Persistencia de la Imagen**» organizada por la Galería 22 en Caracas.

1967 La Galería Botto en Caracas organiza la exposición colectiva «Reencuentro de una Generación», en la cual participa Manuel Quintana Castillo junto a Régulo Pérez, Alirio Rodríguez, Pedro León Zapata, Mateo Manaure, González Bogen, Antonio Moya, Feliciano Carvallo y varios artistas más. La Galería 22 expone una individual en homenaje a Julio Garmendia «Manuel Quintana Castillo. Cartas mágicas, poemas objeto, grafo-pintura, Tienda de Muñecos».

1968 Participa en la colectiva organizada por la Galería 22: «Cinco Proposiciones Polémicas del Salón».

1969 La Galería Acquavella en Caracas inaugura la exposición individual «Reencuentro con el Objeto».

1970 La Galería Cassian en Caracas organiza la individual «Pequeña Retrospectiva». Por otra parte, la Galería BANAP, también en Caracas, presenta la exposición «Objetos y Personajes».

«Siento la pintura como una escritura, como una caligrafía plástica... Empleo potes, frutas, etc., no con la intención de hacer el bodegón habitual sino como una manera de obtener ciertos apoyos en la estructura, el volumen y el espacio de esos objetos.»

Manuel Quintana Castillo.
«Objetos Personales de Quintana Castillo en la Galería BANAP».
Revista Venezuela, Núm. 55, 02/11/70).

1971 Se desempeña como profesor en el Departamento de Arte en el Instituto Pedagógico de Caracas.

1972 Se le otorga Mención Honorífica en el XXX Salón Arturo Michelena.

1973 Recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. Participa en la colectiva de la galería caraqueña Estudio Actual, «Mitad Carne y Mitad Sueño». Las Galerías Framauro y Humboldt en Caracas organizan muestras individuales del artista. Inicia el cuadro **Gran desnudo negro**, piedra angular de posteriores búsquedas estéticas.

«Cuando un artista crea un signo o un símbolo, su sensibilidad y esa imagen manifiestan la identidad de un país o de una colectividad que se expresan a través de él. El pintor, en este caso, es un instrumento».

Entrevista de Mara Comerlati
Manuel Quintana Castillo: «Preferiría pintar un solo signo antes que pintar un millón de cuadros»,
El Nacional, 04/08/1979, p. C-18).

1974 Al retirarse de la docencia asume un compromiso más profundo con su obra. Se organiza la muestra individual en la sala de exposiciones de la Plaza Bolívar en Caracas Homenaje a Manuel Quintana Castillo, con textos de Adriano González León, Moisés Maillo Jaime Tello, Rafael Brunicardi Ponce, Rafael Pineda y Carlos Dorante.

«Quiero hacer símbolos intemporales, formas permanentes que estén en un espacio plástico fuera del tiempo y subordinados a una geometría sensible...»

"Entrevista de Juan Carlos Palenzuela,
«Manuel Quintana Castillo».
Suplemento Cultural Últimas Noticias, 06/10/1974, pp. 7-8).

1976 Participa en la muestra internacional Kunst Der Gegenwart aus Latinamerika. Kongrebjall am oistiengang, en Alemania, junto a Carlos Cruz Diez, Luisa Richter, Oswaldo Vigas e Iván Petrovszky.

1978 Asiste como crítico, organizador y artista plástico al Encuentro Iberoamericano de Criticos de Arte y Artistas Plásticos, en el Museo de Bellas Artes./ La Galería de Arte Naciona organiza la individual «Del Taller de Manuel Quintana Castillo».

La obra expuesta allí puede considerarse como la culminación del proceso iniciado en 1954

«No son anécdotas locales, sino objetos fuera del tiempo realizados con riguroso criterio de investigación... Una simplificación mayor de los elementos, en busca de una gama cromática y estructural más sintética».

Lenelina Delgado
«La obra de Manuel Quintana Castillo, símbolo fuera del tiempo».
El Universal, 25/08/19787).

El caballo y la puerta obtiene el Primer Premio en el XXXVI Salón Arturo Michelena.

«Estoy tratando de encontrar algunos símbolos que sean muy simples y al mismo tiempo muy intensos. En este sentido he querido afirmar mi vocabulario plástico eliminando las formas que pudieran ser retóricas o superfluas».

Entrevista de Lenelina Delgado,
«Manuel Quintana Castillo. Su mejor cuadro lo pintará mañana».
El Universal, 31/10/1978, p. 33).

1979 Asiste a la XV Bienal de São Paulo donde lleva una pequeña muestra retros– pectiva que incluye las obras «Umbrales y Arcanos».

1980 El Museo de Bellas Artes expone las obras enviadas a la Bienal de São Paulo.

«Los planos geométricos en grises, negros, blancos y rojos son atrapados por simples trazos para conformar un universo armónico y estructurado... los óleos sobre telas de gran formato sintetizan signos, símbolos con cargas oníricas relacio nadas con los pueblos, los orígenes, la naturaleza y el espacio tiempo».

Miriam Freilich,
«A partir del domingo M. Quintana Castillo expone sus misterios».
El Diario de Caracas, 07/02/1980, p. 24).

Participa en la muestra Collage de Venezuela, organizada por la Galería Estudio Actual.

1982-83 Inicia un nuevo ciclo de respuestas plásticas con la pieza ***Núm. 1. Cruz, círculo y rectángulo***, ciclo que según Rafael Pineda finaliza en 1984 con la pieza ***Núm. 16. «Construcción barroca»***. Durante este período se destacan determinados elementos que posteriormente se conjugarán en una síntesis asimétrica de planos colaterales monocromos en donde se insertarán diversos signos y símbolos.

1984 La Galería 7/7 organiza una exposición individual con obras de pequeño formato.

«[Quintana] agota la mayor riqueza polimatérica: acrílico, óleo caseína y tinta, témpera y guache sobre uno o varios soportes a la vez: tela, yute, yeso, cartón».

Rafael Pineda,
«Quintana en pequeño formato».
El Nacional, 29/06/84, p. A-4).

1985 Participa en la exposición «Amazonia», organizada por la Sala Mendoza. La Galería Arte Hoy monta la exposición «Signos para un Vocabulario», conjunto de 60 obras de varios formatos y técnicas. La equis y la cruz se perfilan como los signos predominantes de las obras.

1988 La Galería Arte Hoy organiza la individual «Planos de Acción Geométrica Viva».

«Desde hace más de diez años estoy involucrado en la exploración de un vocabulario de signos y organizaciones geométricas, con la intención de encontrar un sistema particular y coherente y al mismo tiempo libre y abierto sin códigos inalterables ni leyes estrictas».

Juan Carlos Palenzuela,
«Manuel Quintan Castillo», Papel Literario, El Nacional, 27/03/1988, p. 11).

1989 Estreno de la película **Con luz negra** de Carmen Elena Nouel basada en la obra del artista. Participa en la colectiva «Dos Premios Nacionales y un Escultor», en la Galería Durbán, junto a Lisa Richter y Harry Abend.

1990 Participa en las colectivas «10 de los ochenta en los noventa», en la sala de exposiciones de la CANTV; «Figuración y Fabulación», en el Museo de Bellas Artes, y «Lo Abstracto», en la Galería Arte Hoy.
Interviene en la **V Bienal Nacional de Dibujo**, en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, donde recibe el Premio Fundarte por su serie Dibujos Topológicos.
La Galería Leo Blasini (antes Arte Hoy), organiza la individual «La Piel del Tiempo».

«El cuadro según Quintana Castillo es un sistema de estructura. Su intención es eminentemente constructiva. Una horizontal a mitad de la tela le permite hacer girar el resto de la composición. No hay norte ni sur. No hay intención de volumen. Tenemos transparencias, explosiones subterráneas, campos de acción plástica, elementos planos sobre espacio. Línea, dibujo, mancha color, profundidades, texturas y geometrías en un mismo rango e intensidad».

Juan Carlos Palenzuela,
«Vibraciones en geometría y signos». Quisiera pintar la piel del tiempo y del espacio. Obras Recientes. Nov. 1990, Galería Leo Blasini).

1991 Toma parte en las exposiciones colectivas «Trilogía Contemporánea» junto a Lisa Richter y Omar Rojas en la Galería Durban y en «A partir del Constructivismo» en la Galería Uno.

1992 Participa en la colectiva «Tres décadas de Arte Contemporáneo» en la Galería de Arte Nacional. La Galería Altamira organiza la exposición individual «Pinturas Topológicas», obras de gran formato

«La pintura topológica es una intuición (una experiencia intuitiva) que se aparta de la preocupación por las categorías abstractas o figurativas en sus variados discursos ecológicos o tecnológicos, funcionales o inútiles, conceptuales u objetuales, rurales o cibernéticos... Lo topológico puede ser entendido como una voluntad de activar campos de fuerza, para convertir la superficie bidimensional del cuadro en un lugar pictórico, cargado de energía positiva».

Manuel Quintana Castillo.
«Pintura Topológica».

1995 Participa en las colectivas «La Década Prodigiosa» en el Museo de Bellas Artes y en la Colección Oberto, exhibida en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (MACCSI). También participa en colectivas organizadas por las galerías Uno, y Altamira. La Galería Muci inaugura la muestra «**El Río de Heráclito**».
El Museo de Artes Visuales Alejandro Otero organiza la exposición homenaje «Fuera de Juego».

1997 Exposición itinerante *Bañarse en el mismo río, Bogotá, México y Washington.*

Marisela moreno
Cronología de Manuel Quintana Castillo. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero. Caracas 1996

Lista de obras

1 *La Piel del Tiempo*
acrílico y polímero sobre tela
192 x 175
1990

2 *Sensus Pitagórico.*
acrílico sobre tela.
150 x 130 cm.
1990.

3 *El sueño de Pitágoras III.*
acrílico sobre tela.
130 x 150 cm.
1990

4 *Doppel.*
acrílico y caseína sintética sobre tela.
140 x 120
1991.

5 *Cometa Heráclito.*
acrílico, polímero y resina sobre tela.
160 x 170
1995.

6 *Heráclito Espantapájaros.*
acrílico, polímero y resina sintética sobre tela.
165 x 175
1995.

7 *Heráclito con luz negra.*
acrílico y polímero sobre tela.
165 x 175
1995.

8 *La Noche de Heráclito.*
acrílico, polímero y resina sintética sobre tela.
160 x 170
1995.

9 *Tarea Heráclito.*
acrílico, polímero y resina sintética sobre tela.
160 x 170
1995.

10 *Tipográfico Heráclito.*
acrílico, polímero y resina sintética sobre tela.
160 x 170
1995.

11 *Heráclito Trece.*
acrílico, polímero y resina sintética sobre tela.
175 x 185
1995.

12 *Escalera de Heráclito.*
acrílico, caseína, polímero y resina sintética sobre tela.
175 x 185
1995.

13 *El Río de Heráclito.*
acrilico polímero y resina sintética sobre tela.
150 x 160
1995.

14 *El Canto de Penélope.*
acrilico y caseína sobre tela.
159 x 139
1996.

15 *Tabique N° 2.*
acrílico y papel periódico sobre tela.
188 x 175
1996.

16 *Enigma con una mano.*
acrílico y resina sintética sobre tela.
175 x 185
1996.

17 *Judas antes del pecado.*
acrílico y caseína sobre tela.
154 x 165
1996.

18 *El Perro Andaluz.*
acrílico caseína y polimeros sobre tela.
157 x 167
1996.

19 *Danza de Huesos.*
acrílico, caseína y polímero sobre tela.
157 x 167
1996.

20 *Batalla hacia la Aurora.*
acrílico, polímero y papeles sobre tela.
192 x 175
1996.

21 *Viernes Santo.*
acrílico y resina sintética sobre tela.
175 x 190
1996.

22 *Teoría del Duende.*
acrílico, caseína y tiza sobre tela.
157 x 167
1997.

23 *Vamos a Divertirnos*
acrílico sobre tela.
155 x 135
1997.

24 *El Signo de la Nada*
acrílico sobre tela.
154 x 164
1997.

Fuentes

Catálogos

Manuel Quintana Castillo.
«Pinturas, 1954-1961».
Museo de Bellas Artes,
Caracas,
1961.

Roberto Guevara.
«Figuración / Fabulación».
75 años de pintura en América Latina.
Museo de Bellas Artes, Caracas,
1990.

Salón Experimental.
Sala Mendoza,
Caracas,
1960.

María Elena Ramos.
«Signos para un vocabulario».
Manuel Quintana Castillo.
Galería Arte Hoy, Caracas,
1985.

Carlos Contramaestre,
«Universo sígnico y espacio sagrado en la pintura de Manuel Quintana Castillo» ,
en El Río de Heráclito, Quintana Castillo.
Cuadernos Muci, 1. Caracas, 1995.

Manuel Quintana Castillo.
El Dibujo en Venezuela. *Una selección.*
«Notas para una aproximación al dibujo»,
Museo de Artes Visuales Alejandro Otero,
Caracas, 1991.

«Amazonia.»
Sala Mendoza,
Caracas,
1985.

«Re-Dibujo».
Galería G,
Caracas,
s/f.

Manuel Quintana Castillo,
«Planos de Acción/Geometría Viva».
Galería Arte Hoy, Caracas,
1988.

Juan Carlos Palenzuela y Víctor Guédez,
"Manuel Quintana Castillo.
Quisiera pintar la piel del tiempo
y también la piel del espacio".
Galería Arte Hoy, Caracas,
1990.

Manuel Quintana Castillo y Juan Carlos Palenzuela,
«Pinturas Topológicas / Superficies activas».
Galería Altamira, Caracas,
1993.

Manuel Quintana Castillo,
«El Río de Heráclito».
Galería Muci, Caracas,
1995.

Hemerografía

de Manuel Quintana Castillo

Arte Latinoamericano.
¿Racionales o Buenos Salvajes?
julio de 1987.

Picasso.
El Nacional
septiembre de 1990.

Arte y realidad.
El Nacional
enero de 1991.

Arte y realidad.
El Nacional
enero de 1991.

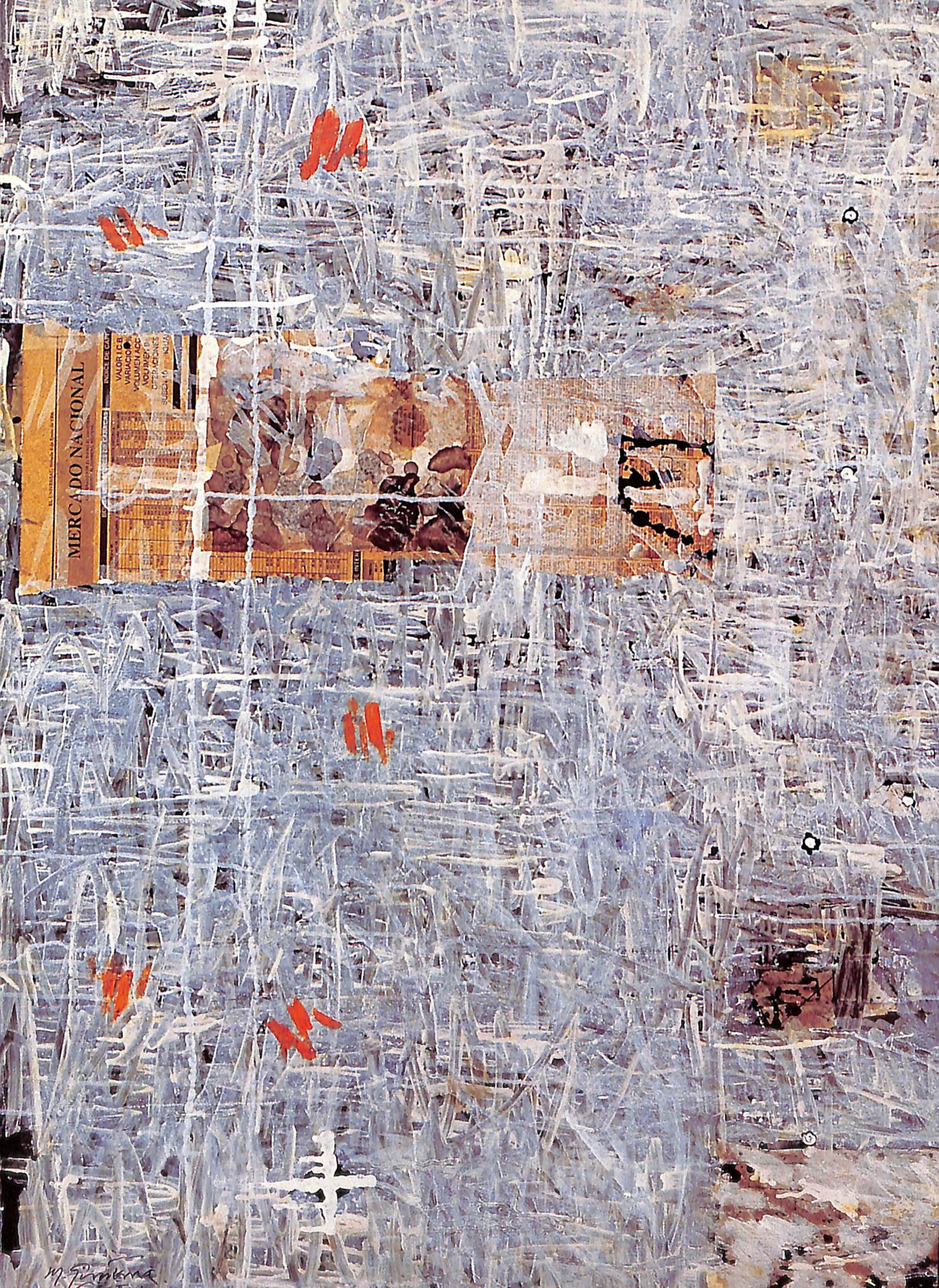
Viaje hacia Rufino Tamayo y Torres García.
El Nacional
agosto de 1991

Pintura topológica.
«Otra« realidad.
El Nacional
mayo de 1993.

Libros

Manuel Quintana Castillo,
«Cuaderno de Pintura».
Ediciones de la Galería de Arte Nacional,
Caracas,
1982.

«Conversaciones»
Manuel Quintana Castillo y
Juan Carlos Palenzuela.
1996-97


MERCADO NACIONAL



|4|4|

With this exhibit of the works of Manuel Quintana Castillo, which will be admired by the public in Colombia, Mexico and the United States, the Consejo Nacional de la Cultura is proud to send as an ambassador of contemporary Venezuelan art, one of its creators, and the one who has been the most consistent in developing his stylistic guidelines, which belong to the Post-modern renaissance of this sampling and begin with, in the words of the Brazilian critic Roberto Pontual, «sensitive geometry».

Without doubt, Manuel Quintana Castillo is one of the most cultured and best Ibero-American artists because of his talent and proverbial self-demanding nature, already outstanding qualities in the decade of the '50s with incipient echoes in magic realism, -analogous to the work of Tamayo in Mexico and, in a certain sense, to the work of Obregon in Colombia- submerged in the archetype of the enigmatic woman of our lands and our dreams. These are examples of is his talent, as are also a series of serious and mysterious **Icons** of the decades of the '70s and '80s, which he develops until arriving at textured materials with an underlying geometry, showered with Expressionist graphic symbolism. However, this does not awaken vehemence nor sentimental confusion in the spectator, but rather makes him perceive how the American native language becomes universal.

Óscar Sambrano Urdaneta
President
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA

Manuel Quintana Castillo: *Visible / Legible*

No one invents anything. Everything already exists. Everything has been created and the painter only has to find the parallel universes.
M.Q.C.

In early 1957, the painter and theoretician Alejandro Otero begins a discussion with the writer, journalist and humorist Miguel Otero Silva about abstract art. Such was the culmination to a long debate that began in our country, in 1945, between the concepts of tradition and renovation and local art; between the notion of the academy -associated with the landscape genre, the Caracas School and the masters of the first chapter of our modern times- and the opening up that the youth postulated based on elemental notions of Cubism, on other ideas of figuration and on the cross-roads of modernity. Here was the difficult controversy between the figurative representation of the narrative and politicized type, the displacement of this reference and, at once, the leaning toward constructivist languages in art so in vogue in Paris in the fifties, where Otero's generation precisely concluded its training. In addition, painting was presented -and the debate in question- in terms of internationalism vs. nationalism: a supposed universal validity of certain codes in detriment to the particular repertoire of Venezuelan society.
At that time, there was already talk of abstract art in Venezuela (in fact, Otero's generation in Paris had founded the magazine Los Disidentes (The Dissidents) in 1950, which was theoretical in nature and reviewed our local history, discussing Mondrian, Arp, Malevitch, Dewasne, Hartung, Soulages, Bazaine, Magnelli, Herbin and Arden Quin, in addition to translating into Spanish Kandinsky's texts which was opposed to what was called, in general terms, figurative art (which in Venezuela ranged from Cabre's landscapes to Poleo's scenes, passing through Reverón and Narváez). The two opposing groups very frequently accused each other of being sectarian.
By the middle of the decade of the fifties, the master landscape artists had already completed their most representative works, like Poleo who would declare his chapter of painting with a social content, closed. As of 1950, he would seek his models in the classic Mediterranean and Italian beauty, while Narváez seemed to close his cycle as a painter and devoted himself increasingly to sculpture as a genre, after his figure «The Athlete» (1951, Stadium of the University in Caracas), of a formal and discursive synthesis, opted for pure volume and geometric rhythms. In this context of research and renewal, the plastic arts were represented

by the possibility of abstraction, not only in the integration of art that the Central University took part in (1950-1957), but also in the personal strokes of Alejandro Otero who, from his «Orthogonals» (1951-1952, on paper) and from certain works for the urban scale, in 1955, began his «Color-rhythms» («duco» on wood).
There was also Soto, who from his «Progressions» (1952-1953) proposed displacements and the metamorphosis of transparent elements in space (1953-1954, Plexiglass) to reach the «Spiral» (1955), where the «painting» acquires other dimensions that, as a result, will demand another type of appreciation both from the spectator, as well as the student.
However, what is certain is that, in the context of painting in Venezuela in the fifties, between the dominant trends of figuration and abstraction, a third option was gaining space, no matter of how small, which was far removed from the militant figuration and the constructivist rigor. This third option was magic realism, the fabulation with Latin American roots, the oneiric as the certainty of the pictorial image.
At least two Venezuelan artists had already paved the route to imaginative painting close to the ideals of surrealism with a Latin American figuration. One was Oswaldo Vigas who would win the 1952 National Award for Plastic Arts with his «The Great Witch» and «The Witch of the Serpent,» and then later at the Michelena Salon in Valencia would win the top award with his «Maternal Woman». By mid year he had an exhibit in the Museum of Fine Arts in Caracas where he was amply praised by the intellectuals of that time such as Miguel Otero Silva, Juan Sánchez Peláez, Oswaldo Trejo and Alfredo Armas Alfonzo. The other was Mario Abreu who, in 1951, would be distinguished at the Caracas and Valencia Salons for his paintings «The Rooster» and «Sun and Vegetables» and then the following year, in 1952, would participate in the Official Salon with his «Black Roosters» and «Devil Vegetable». Soon both of these artists would travel to Paris. At that same time, the works of Tamayo and Lam were well-known in Caracas. Lam even visited us in 1955 while his works were being exhibited in our Museum of Fine Arts.
That same year, the work by Carlos Mérida was also presented.
In this artistic-ideological context, in the midst of a qualified programming of the Museum of Fine Arts and with the immense personage of Armando Reverón filling the art scene (the master died in 1954), there appears the young Manuel Quintana Castillo who had already painted «Cúpira» in 1954 (winner of an award at the Official Salon of 1955 and belonging to the Museum of Fine Arts), «Nocturnal Dancer» in 1955 (winner of an award at the 1955 Planchart Salon), and «Spinner of Clouds» in 1956 (in the collection of Miguel Otero Silva - later donated to the Museum). His first exhibit was in 1961 in the Museum of Fine Arts, for which he wrote the catalogue calling it «By Way of Confession,» and revealing that his work had awakened interest after «Cúpira», in other words, as of 1954. Beginning with

this painting he wrote, «*I had a violent encounter, almost unforeseen, with a world full of possibilities that began to reveal itself to me and to which I have tried to be constant.*» This world was one of magic realism. For some time, «*the most significant tonic in my painting is achieving a poetic atmosphere channeled through intuition and remembrance.*»

It was intuition then, as a concept, which governed the initial period of Quintana Castillo's work. Intuition and fabulation distanced him from realism, from social militancy or from any other sign, as well as from constructivist rationality. It is thus, that from the very beginning, Quintana Castillo was characterized by «swimming against the current» and by his ample theoretical formation and double personality as a painter and writer.

A nocturnal color predominates in «Cúpira» and in «Spinner of Clouds,» a midnight sun and a figure that from the oneiric imposes itself on the medium. In one, there are chromatic parcels and geometric divisions of space, while in the other, figure and landscape occupy one sole site, undoubtedly on different planes, but with the same pictorial register that allows transparencies and possible borders. Both could postulate the reinvention of humanism and the fantastic that stems from opaqueness, as qualities of their plastic creations. The «Spinner of Clouds,» according to Roberto Guevara, «*illustrates those undefined and open spaces on which it is possible to conjecture regarding what is real.*» As to color, it can be pointed out that, from those first canvases, a special stamp was in the making, one that would distinguish the locality and would lead us to ask, in 1988, in speaking of the toasted reds and earth colors, «When will we see here a red from Cúpira or from Merecure?».

As the fifties drew to a close in Venezuela, painting underwent radical changes in different directions, from the culmination of the predominance of constructive severity, to openings that stimulated the search beginning with the material support. Quintana Castillo addresses this in his 1961 catalogue when he says «*I opened the doors to experimentation with new materials and a different concept of the plastic form and space.*»

In the early sixties, our artist was among the completely free informalists of the Experimental Salon (1960), in which he participated with «A Remote Time» and «Solar Kingdom». Quintana Castillo remembers that he perceived of «*invention in the sense of creating an ambivalence, a reversibility between the form and a space - one's space- sui generis; beginning with a not uncontrolled automatism into which plastic counterpoint elements, dislocation, rhythm, equilibrium, graphism, the line, the blot, values, transparencies and planes enter freely into play in the direct process of executing the work ...they should produce a spiritual tension and the sensation of the whole.*»

With these criteria, Quintana Castillo faces the challenges of a new decade in which the experimental, the material, the provoking, the urban, new conceptions of

space, the immaterial and even group action will define the aesthetic profiles of a specific time. From the very beginning, he would know how to distance himself prudently from Picasso who was still the paramount guiding force: *«above all (the guidance of) Picasso from whom I believe one must distance oneself as much as possible before he disables one completely»*. Quintana Castillo's painting would lose the initial unity of the image, of let's say «Cúpira» or the «Spinner of Clouds,» to become fragmented into its component elements, separating the lines that define the possible elements and creating different planes of colors, diversity of sites and atmospheres using color itself. Thus, we find in "Homage to Moussorgsky" (1958, oil on canvas) that, in the formal, there is obviously a proximity to lyric abstraction, to convulsion of matter, to light based on color, but there also persist signs and a minimum of drawing that could be associated with both a Mediterranean archae– ology as well as symbols of surrealism. In any event, they are lines that reveal the ways of the intuition and evoke those about which he himself had spoken.

In the sixties, Quintana Castillo travels to study in Barcelona and Paris and, perhaps, it is at this time that he is influenced by Miró and Delaunay, influences which are apparent in works such as «The Fortuneteller» (1966), or «Fantastic Realism» (1965). Nonetheless, there is a trace, or a leaning toward the constructive touch of color in these paintings, which is characteristic of his work. In that decade he also devoted his time to teaching, lecturing on art and writing in the press about certain personalities (for example: Morandi, Giacometti, Leger, Fautrier, or Braque), as well as to theoretical reflections on the teaching of art and on Venezuelan painting. During this entire time he continued to be a draftsman.

Evidence of his sojourn in Paris, is his painting «Image and remembrance» (1962) in which all vestiges of the figure are reduced to a shadow, an impression. Color, its different spaces and its dark side, is the protagonist of the work. There is broken drawing and writing that is difficult to read so that it can be equated with graphism and, finally, there is the hint of a collage because a page of newsprint has been incorporated into the totality of the image and its memory.

In the midst of the crisis of representation and his interest in matter, color, simultaneous planes, the model from the depth of the scene and crossed lights from the interior of the subject, his most representative work of the period would be «Beyond the Mirror» (1963), with obvious counterpoint between textures and transparent layers of paint. For the first time, an inner architecture appears in his work, not only in the walls and columns which seem to appear and are differenti– ated, but more so in the structure of the work, in everything that surrounds the figures, in the pictorial calligraphy, in the subjects and objects that impose themselves from the background of the painting, in the contrasts oflights and the diversity and directional opposition of the lines.

However, even Quintana Castillo had to experience rapprochement with both

Cubism and Torres García. He had to radicalize the crisis of the figure; the process around emptiness and fullness and the impossibility of representing what one wishes, in order to reach the threshold the signs, the icons, the arcane and the emblems, the certitude of a Baroque construction, of a pictography, of a saturated principle -color, line, matter, meanings, the open space- and then finally achieve the image of the adventure of Latin American contemporary painting.

According to Carlos Contramaestre's testimony one fine day, in 1949, Quintana Castillo discovered in the Cruz del Sur bookstore, the memorable theoretical work of the master Joaquín Torres García «Constructive Universalism» from which he would later extract the concepts of contemporaneity and eternity in art, which he assimilates and puts into practice in his aesthetic tasks. Therefore, we would agree that it took the artist a long time to absorb this lesson until it found its outlet in his compositions of the sixties, in urban scenes with hordes of human beings and coffee houses, such as «City People» (1972, acrylic on canvas) in which it should be noted, there is that abundant, restless, fractured, sectioned touch that distinguishes him.

(By the way, Quintana Castillo lost that edition of «Constructive Universality» along with another jewel «The Unknown Master Work» by Balzac while moving his studio one of many times. Those works he defined as contemporary incunabula.)

In this process, Neo-Cubism provided him with a platform for delving into forms, masks, geometry and paintings of space, which would comprise the elements of his plastic language in the mid-seventies. At that time, we witnessed the appearance of everything from a huge black nude, to horses, moons and card players in repetitive tracings of pictorial symbols, interiors of doors and the enigmas of light. All of this was presented in a range of whites, grays, blacks and a certain suggestion of color from the background. The geometry of composition and of the image, persisted.

This is the foundation of what would later give him plenitude: the work as free, open writing; the sign and the emblem of the American Baroque and his pictography. Certain antecedents would be «Chromatic Writing» (1983),«Saturated Writing»(1984) and «Cross and Rectangle in gray» (1984). By that time Maria Elena Ramos had perceived that «*Manuel Quintana Castillo is doing research to find a language,*» a statement which was based on his experimental work that was very far from the false posturing of a hallowed master who overwhelms his fellow men. Quintana's work is characterized by intuition, intelligence, the trade, perseverance and sensibility.

All this, we repeat, will appear concomitantly with his role as a theoretician of painting. Consequently, we will examine aspects of his thinking before speaking of his work in the nineties, which is a result of his planes of action, his «skin of time» and of his topological panting, to use some of his own definitions.

«*I believe in the imagination*» he said, in 1965, to underscore the value of

Humanism in artistic creativity: *«I believe in the imagination without excluding any of the possibilities of thought and man's higher conditions: intuition and intelligence. One must always be awake, always alert ....»*
«Our art continues to be experimental, an art of forms which are seeking meaning through fragmentation of reality.» (1965). Afterward, that reality would be the point of departure and a permanent rehearsal for inventing images and languages.
«Form and content are two terms which, of necessity, must be implicit in all creative work.» (1965).

«The root of the problem is not in trying to be americans, europeans, or universals but in being faithful to ourselves as individuals.» (1965). Art surpasses national boundaries. *«The style of our era is one of formal and conceptual complexity.»* (1966). Again, form and content are indispensable in formulating a work.
"A work of art presupposes an effort to create it and also an effort of receptivity, in order to understand it. While there is no need for art on the part of the spectator, then art cannot communicate anything to that spectator.» (1966). In this case, he is suggesting the link between a work of art and destiny, or the receiver. The public must also experiment the learning process.
«*Painting is a huge memory*» (1966). This is a statement he makes in the middle of a text devoted to painting as a medium that, contrary to dogma, allows us to assume the whole and is a way of transmitting knowledge.
«*Painting does not give itself to the impatient, but rather to the persevering.*»(1966). This is obviously an allusion to sustained and consistent work. That perseverance goes hand in hand with tradition: art as «*an uninterrupted chain of events that are linked to each other to always produce new results.*» Human knowledge portrayed as something that is transmissible.
«*Cubism is like jazz, a rhythmic procedure of permanent invention and improvisation*» (1975). The pictorial work, therefore, is understood as an open conception. Quintana Castillo will postulate geometry as a grammar of art. In the eighties he was a creator capable of sharing with the young people who were renewing painting in Venezuela. His work and his word were present at the debates of the decade. In 1990, he received the Fundarte award for drawing for his series «Topological Drawings».
His exhibits during that period were: 1985 «Signs for a Vocabulary»; 1988 - «Planes of Action / Living Geometry»; 1990 «Skin of Time»; 1992 «Topological Paintings» and 1995 «The River of Heraclitus». This is, in other words, a period of growth, of maturing, of reaffirmation and of demonstrating the enormous quality of his art. In «Chromatic Writing» (1983) and «Cross and rectangle in gray» (1984), both belonging to the set of works in his one-man show of 1985, we can see that he has overcome the Cubist influence and is beginning a new phase which continues to the present. In the first of his cited works he combines ink, tempera and

paper on wood, in a work 26 x 28 cm., in suggestions very akin to Klee, to a surrealist pictorial writing, to the open value of the sign, to a window in the middle of the composition, to the sense of a collage, to the constructive element of the cross, the «X» and the strokes, in other words, the line as little firm as possible. On the other hand, in «Cross and rectangle in gray,» there is a geometric arrangement in space in an attempt to contain the restlessness of matter.

In his 1988 exhibit Planes of Action / Living Geometry, the space continued to be completely geometric, charged with pictorial emblems and an absolutely effervescent content. Space was delimited and fractionated, where everything happened on different and almost invisible planes. The language of geometry was there with its triangles, points, squares, lines, cubes, among others, in their infinite associations of different values and where a printed letter was allowed to participate. We are in the presence of color made matter, depth, body and concept. Here is the chromatic act, verbalized on the basis of contrasts of colors, *«although the brushstrokes have become more pulsing and the color more voluptuous.»*

A work with a multiple image in which even the painter's signature was reduced to only the graphic sign representing his initials.

The artist would go on to explain his understanding of the line as follows:
«it is a line that is drawn, erased, un-drawn, destroyed, reconstructed, valued, whole, a hint, strong, light, fragmented, transparent, dark, chromatic, transitive. I believe that the line, as such, is a thrilling problem of painting and that sole theme is enough for a number of years of work.» This element, the value of matter, the simultaneously structural and free concept of space and the possibilities of light coming from matter, will be the conceptual branches of his work up to the present.

These pictorial and conceptual situations will become more pronounced throughout the nineties in the dense, fragile and solid framework of his work, in the sense of writing that would then be developed.

This reached a culminating point, amply recognized in Venezuela, in his series «Topological Paintings» (1992), in which, behind a small or large square and in the midst of circles, cubes and printed letters, there would be a colored sign, a symbol, a delving into the textures of color and an abundance of matter that decided the intrinsic quality of each painting, of each work. The paint was a build-up of innumerable layers until the sensorial expression was formed, until a light coming from an angle was invented, a light coming either from the background or from the whole.

Quintana Castillo freely experimented with lines, color and form until he would find «a visual reality,» the one exemplified by the specific work in question with its signs, symbols, free flow and conceptual foundation.

A short while later, in 1995, the informal, the geometric, the changing, the essential, the cultural tradition going back to Heraclitus, intuition, dynamics of color,

«the space with the sign» (and all of this, in what order?), would flow together sweepingly and marvelously in an encounter of the branch essentials.

On this occasion, for the Bogotá, Mexico, Washington circuit of Manuel Quintana Castillo's paintings, we have selected works from the nineties. It is not then a retrospective, but rather an anthology of his recent work. His recent work thus includes the entire range from the surface as saturation, color as an absolute and the confining quality of his theme, to the open, deep spaces of black light, of semi-hidden individuals corresponding to his Heraclitus (1995) series and various works from 1996, whose titles imply humor: «Judas before the Sin,» «The Andalusian Dog» and «Theory of the Dwarf». In these, *«obliqueness or the slant which leads away from the straight angle, line or plane,»* according to the master, demonstrate the unedited and transforming impulse of space.

Throughout all these years it should be remembered that Quintana Castillo continued to be an excellent draftsman, a steadfast author on paper. His drawings are in color, pencil and ink on paper, fabric, wood. The drawings are small -24 x 30 cm- often reminiscent of pages from a diary.

If Cezanne, so closely read by Quintana Castillo, maintained that all painting is based on the cube, the circle and the line, as well as certain brushstrokes of blue, it is no less true that Matisse, another important reference, wrote that the way to place a blue, a red, a green color, next to the other, should reveal the expressive and constructive mode of the work. These keys to the art of our times have been assimilated by Quintana Castillo, who would add the script formed by a brush as sustained evidence of the emotion of the work. The artist will subsequently concentrate on the process of the painting which is one of the characteristics of contemporary art.

In general terms, we have the expressive and spatial value of the recent paintings of Quintana Castillo in which the density of chromatic matter emphasizes the polyvalent image. Space draws closer to the monochromatic and to the very active (always, in addition, very dynamic). Space and form are the protagonists of this set of paintings in which the letter has no semantic meaning, except for being a sound in time.

We also perceive in these works the tessiture of white, of spaces that open in the depths as if to counterpoise the fullness and the emptiness. There are images without a center and in which the borders are connected in one sole valuing note of the whole. These are paintings in which circles, rectangles, crosses, intermittent and irregular lines and the nuumber 1, abound. The one, the being, the essence, the *«active principle that fragments to give birth to multiplicity»* in Cirlot's perception.

In one of the paintings of Heraclitus we find the unintentionally figurative and the allusion to stone, to the column, to something standing, something constructed. Black takes on the quality of being on the first plane, as this black space remains

above the line. In these works there is a feeling of relief, but not of volume and the surfaces join on two visual levels and the white fields, when faced with the importance of the black fields, are characterized by not remaining on the second plane. Color considered in these terms reminds us that density of chromatic matter is a distinctive sign used by Quintana Castillo who perceives the spatial through the chromatic intensity. From the infinite, topological color (of 1993), he now economizes with it insisting on its interactive zones and on cosmic persistence (in 1996). He uses dark colors or, as Matisse would suggest, the acceptance of black as a color.

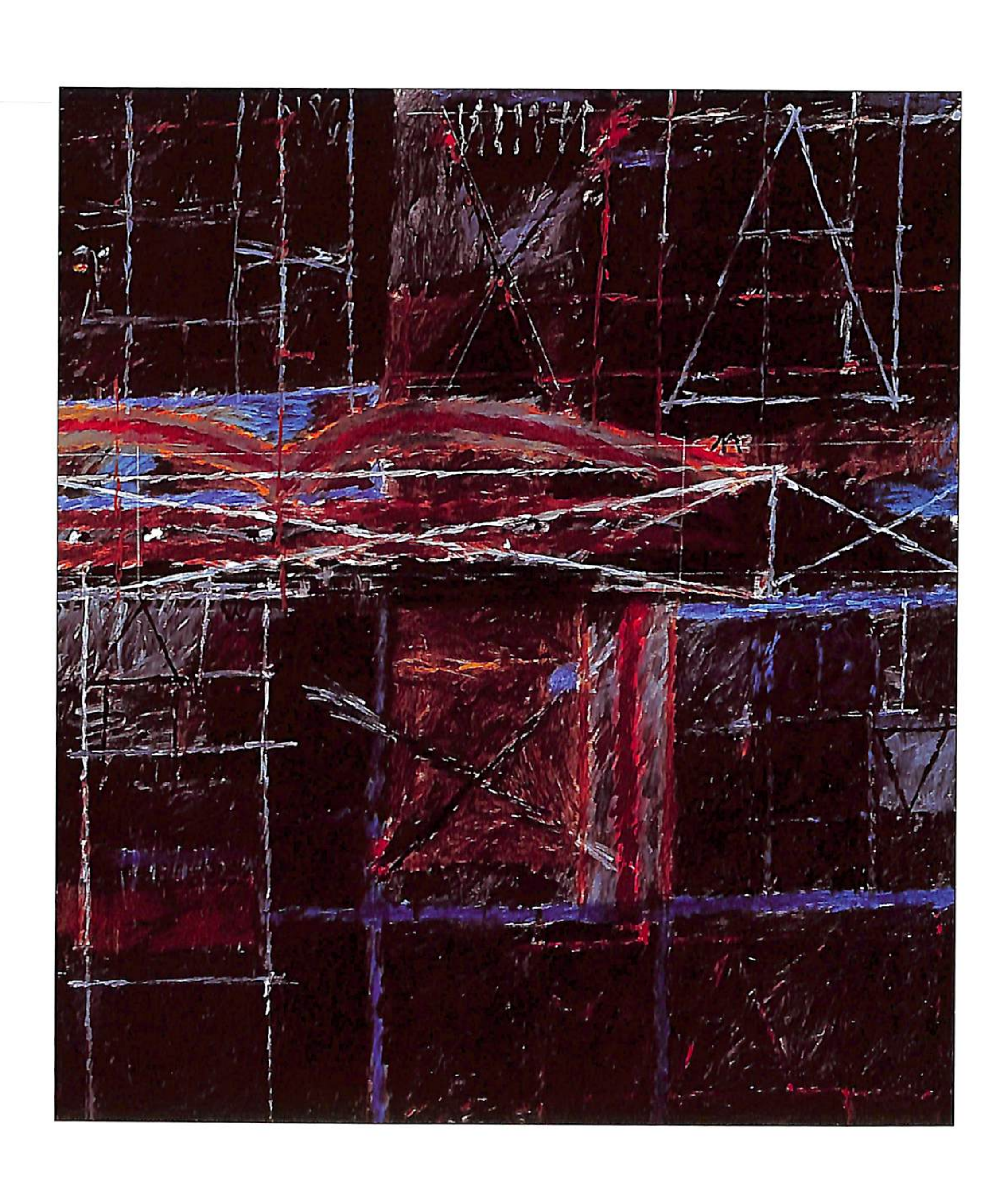
His color-light, color-structure, color-drawing evolve into a color-philosophy. Color and writing with color are used to meditate on the challenge faced by the man before the image that erects him.

In conclusion, we remember how, in his autobiography, he summarized his impression of his calling, the world and his own existential passage through it by saying: *«As a painter I sometimes ask myself: why have I pledged my kidneys, my sight, my soul and my life to that madness of painting?, paintings which someone comes and buys, or doesn't buy, or stores, or puts in a corner, or breaks or throws away: transforming them into rubbish. But these are not «paintings» in the easy and generalized sense of the word. They are the courage of the soul which one allows to illuminate our small sordidness either a little or a lot, which is a little or a lot the same sordidness as that of the world. In my own particular case, I have reached the conviction that I have spent my entire life painting only one painting.»*

Juan Carlos Palenzuela
Curator

56

Sensus Pitagórico
Pytagorean Sense
acrylic on canvas
150 x 130 cm.
1990



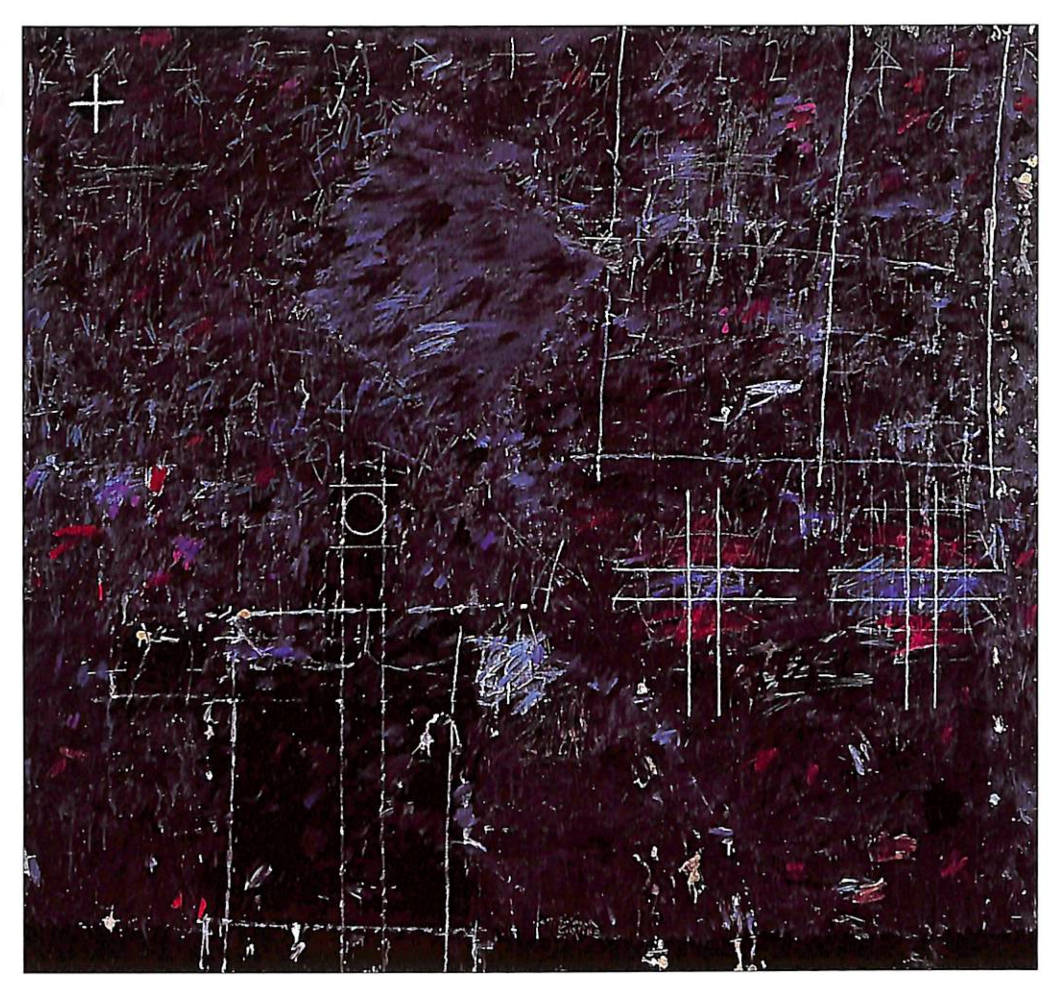
Cometa Heráclito

The Heraclitus Comet.

acrylic, polymer and synthetic resin on canvas

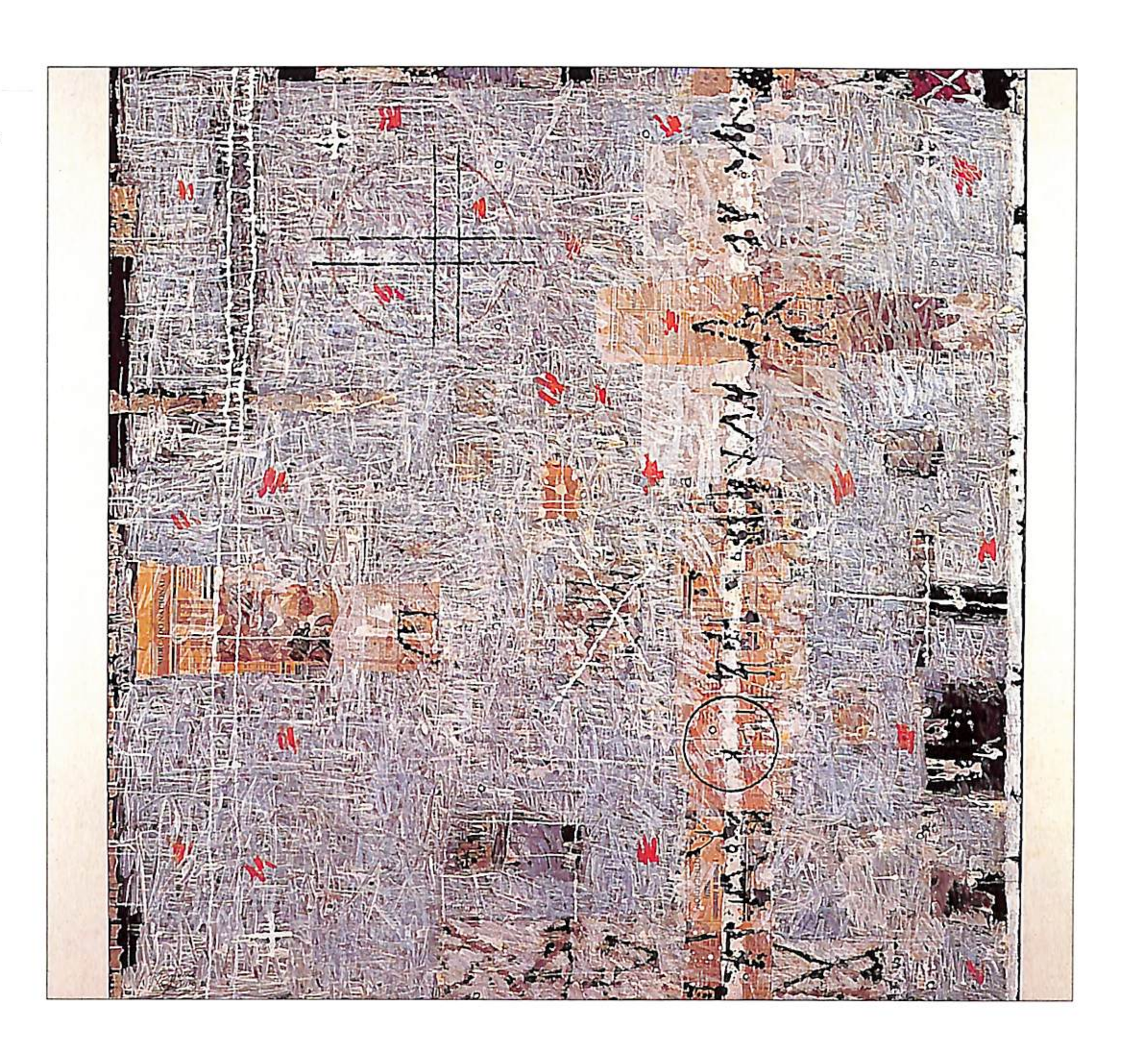
160 x 170 cm.

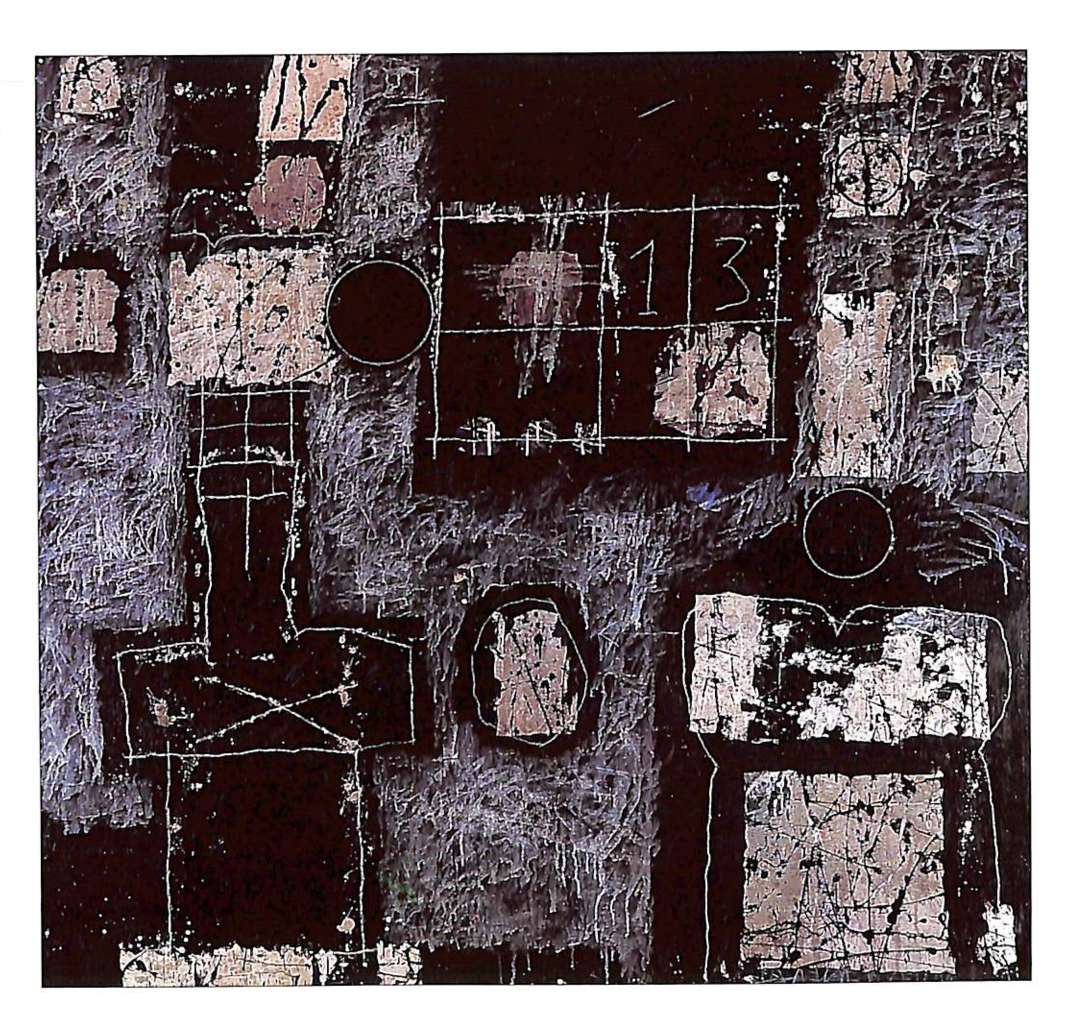
1995



58

Tabique Nº 2
Partition Nº 2
acrylic and newsprint on canvas
188 x 175 cm.
1996





Heraclitus Trece.
Heráclito Thirteen.
acrilic, polymer and synthetic resin on canvas.
175 x 185 cm.
1995

Quintana Castillo / Writer.

Manuel Quintana Castillo has been writing since 1955 and known for his articles on plastic art, theoretical questions, understanding painting -in Venezuela an abroad- and also on trying to determine what Venezuela may be. His articles, which we could classify as essays , were published in the press in Caracas in the top daily newspapers, as well as in cultural magazines and, on ocassion, in his own catalogs for exhibits. The first text from 1955, was dedicated to the North American sculptor, Alexander Calder, who came to Caracas to visit his friend the architect Carlos Raúl Villanueva, and participate in designing the concept for the University complex. Calder also took advantage of his visit to exhibit at the Museum of Fine Arts.

From the very beginning of his creative activity, Quintana Castillo had ties to the Sardio Group of poets and writers who met in his studio.

His admiration for the narrative work of Julio Garmendia is also well known.

On the occasion of the American exhibit of our artist we have collected a series of his essays to also provide precise examples of writing. Venezuela, Latin America, Rufino Tamayo, Juaquín Torres García, Lam, Pablo Picasso, the sensitive geometry and the anxiety to express his opinion are the subjects which intrigue this writer, who is also a painter.

Juan Carlos Palenzuela

PAPEL LITERARIO
EL NACIONAL
JULY 1987

Latin American Art

Latin America is a project where everything is still possible. It is a reality without a defined face, or a strength still without form that is incessantly seeking its physiognomy and its destiny. It has been said that, until now, Latin America has not contributed anything significant to Western thought and that all its intellectual activity is limited to reproducing, without any real qualitative indications, the original contexts of Romanism, Idealism, Positivism, etc. Some people ask: Is there a school of Latin American philosophical thought? I don't know. But it is preferable to leave answering this question in the hands of philosophers. However, there are areas of intellectual activity in Latin America, such as poetry, literature and art, where unique characteristics can be perceived. In poetry we can cite the modernism of Rubén Darío who, despite the disdain and vituperation of Miguel de Unamuno and the abuse and blustering of Rufino Blanco Fombona, was capable of bringing a very high quality aesthetic style to Spanish and universal literature. There is in the narrative, the world of the marvelous reality: Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Guimaraes Rosa, Gabriel García Márquez, and here in Venezuela Adriano González León. In addition, we have the metaphysical and poetic realism of Jorge Luis Borges and the fantastic objectivity of Julio Garmendia. In visual arts there exists magic realism and sensitive geometry which, to date, have been the more precise and determining vocabularies of our plastic arts. Magic realism possessed and still possesses the virtue of being a natural and spontaneous "presence" of our creativity. Marvelous reality surges in art as a mysterious and imponderable breath, always sensual and unpredictable. Now, therefore, when ideas are being sought for Venezuelan and Latin American art, it would be appropriate to ask whether that subjective, unique, organic and poetic dimension has been lost or discarded. In this case, perhaps it might be necessary to recover that «presence.» Magic, sensitive and geometric sentiment has had important proponents among us, as for example: Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Wifredo Lam, Torres García. Tamayo is a unique painter, he has archaic texture, Mexican themes and a Tenochtitlán color. He is a «metaphysical» painter and I believe him to be closer to Chírico than Picasso. Tamayo has a deaf and fruity color, the texture of a bricklayer and an instinctive geometry which is not codified in Cubist vocabulary. Wifredo Lam is a disciple of Pablo's (it was Picasso who convinced him -as well as he himself- to study African art), but different. Although it has been said that Wilfredo Lam is a kind of Picasso but with a preponderance of vegetation (Picasso never painted a tree), it is precisely in this difference or variety, that the spirit and the root truth of Lam can be found. In Venezuela there are also painters who are linked in a singular way to magic art and sensitive geometry: *Mario Abreu, Oswaldo Vigas and -with your permission- the author of this article.* Carlos Mérida recreates the Maya codexes with a contemporary vision and an introspective and harmonious geometry, while Torres García begins an intuitive and manual constructivism whose content of primary signs expands toward an area of religions or mythical physiognomy. But in all of them -Tamayo, Lam, Mérida and Torres (pioneers in Latin American art)- there is a formal and constructive, geometric constant, revealed in signs, symbols and images of considerable strength and originality. These masters combine the poetic and mythological sentiment with the willingness of structure. The fact of the matter is that geometric willingness has been a constant among the peoples who have established a magical relationship with the universe whether as a force, or as a means of providing protection and defense, or as a creative system. Although, personally, I do not whish to burden my activity nor my thoughts by continuing with the discourse of what Venezuelan or Latin American «identity» is (it is better to create paintings which are also love relationships), I could say that that «identity» does exist, not as a literal copy of the schools of modern art -Impressionism, Cubism, Expressionism, etc.- but in the dissimilarities. This is not a case of outrightly rejecting similarities at any cost, but neither should the differences be rejected. We welcome all that contributed to making our creativity unique. The conflict between the rational and irrational is another ghost that haunts us. *Should we be rational like some Europeans (not all Europeans are rational, or more rational than we are), or should we be natural and primary like the noble savages?* This is the question, although it should not be a matter of choice, rather of temperament. But, on the periphery of this conceptual and discursive torturing, there is something palpitating: the magic and poetic feeling in art. And what is the magic feeling in Latin American art? It is not only the ritual, the folkloric, or religious, it is something deeper and more subtle: it is the feeling of «mystery», it is something imponderable, but perceptible that floats between fantasy and reality. The virtue of art in Latin America is that it can assume the mystery without eviscerating it, without trying to decipher it, nor reduce it to scientific codes. It is for this reason that the best destiny for Latin American art is to become an Epiphany, a «presentation» of a mystery. This is somewhat similar to what Paul Klee tries to do in an infinitive manner by «making it visible.» *Making what visible? What is there that has not been made reality?* Make visible what is there and also in us because we can only see what we already perceive. Art is metaphysics made reality through materials and the senses. That is why I believe in an Epiphany-type art. I believe in the miracle of imparting color, form, weight, volume and space to the substance of the spirit. It is something like a Genesis: to give life. I also believe that the core problem of Latin American art today is not the question of ideologies, orthodox planes nor ciphered programs, but rather a question of imagination, feelings and vocabularies. More than a general doctrine, Latin American art needs to invent its signs, its images and symbols: a unique semasiology. Latin America is still a project in the process of being invented and, it is for this very reason, that Latin American art can be nothing else but an act of creation, even if it has to begin with zero.

September 1990

Picasso

Picasso is representative of the decision to assume audacity and a risk without suffering from complexes of success, guilt, or failure.

His only concern, like that of a good matador, was to stay alive and be able to say afterwards -«This is what remains!» He was able to do this after knowing Cezanne and black art, and after being led by the hand by Matisse.

Picasso uttered many phrases which are a key to interpreting his work. He said: «painting is a sum of destructions. This must be interpreted insofar as it is necessary (it was in his case) to demand a more intense plastic content of the forms already resolved, or apparently resolved. In my opinion, Picasso's most brilliant painting was not **Guernica**, but rather **Les Demoiselles d'Avignon.**

Les Demoiselles d'Avignon is a black and imperfect (deliberately imperfect?) painting, while **Guernica** is a Greek and classic painting. Therefore, it is in this way that we see that true art, like diamonds, can also be the sum of its imperfections. At first, Picasso wanted to paint a scene with sailors and women from the Avinyó (not Avignon) neighborhood in Barcelona, Spain. But as work on the painting progressed - regressed- progressed, the painter changed his idea: idea and procedure (the simultaneity in time of Joyce's Ulysses) and the figures of the women underwent a formal and conceptual (the sailors, happily, were eliminated) modification. The drawing experienced an accentuated dislocation and deformation, inspired or provoked by the complex planes of African sculpture and also by memories (Oh, that ineffable memory) of the Romanesque Catalan. Picasso was the focal point where Western art came into contact with forms from other cultures which, until then, had been disdained and ignored.

At the right time and moment, Henry Moore would also become the greatest of contemporary Aztec sculptors.

Picasso created under two radical influences: that of Cubism and the Greeks. His formal secret can be summarized in an asymmetric balance among trapezoidal, cubic and triangular planes.

Picasso was also the greatest «plagiarist» reproducer, with genius and talent. Picasso plagiarized Impressionism, Symbolism, Cezanne and black art. He plagiarized the Greeks to the extreme as well as Velásquez (as did many others, including Botero in his better days). Picasso was an expressionist who did not wish to cease being a classicist. But, like that unipersonal Midas, everything he touched he transformed into Picasso ... and also into money. Well done!

What changes did he produce?

Cezanne was the grandfather of modern painting. When Cezanne dared to take the red color outside the contour of an apple, he was initiating an unheard of and unexpected vision in the concept of plastic or pictorial forms and space. Thus, the figure of an apple would take possession of the adjoining space, without losing its form or local color.

We might say that things are never invented by one man, regardless of how ingenious he might be and that only God can produce something without having to rely on anything or anyone.

Picasso did not exclusively invent modern art: Picasso had audacity, imagination and sufficient will power to go beyond the existing territory, without continuing to find support there.

Picasso did, however, substantially modify figurative art using as a basis a powerful intuition and unique vocabulary. Picasso always found support in reality and in the known forms of plastic culture. He thought that it was inevitable to have reality, or something that was known as the point of departure, otherwise it would be like flapping one's wings in emptiness.

Picasso's genius consists in his willingness to arbitrarily and unexpectedly relate and associate forms, but with a coherence as solid as nature or the planetary systems.

This is why it is said that one should imitate nature, not in its products but in its procedures.

Art and Reality

A work of art is born each day, each moment, under a new glance.The perception of one and the same object with respect to color, form, volume, texture and sensitive and intellectual content is not the same for everyone. If it were, there would not be a single reality, but different experiences, individual and distinct interpretations of that object.

Picasso used to say: «*...no one can see this painting as I see it. To do so that person would have to have experienced all the same things that I have lived and suffered; everything that I have possessed and also everything that I have lacked.*»

Painting is an empirical activity because it can only come from the individual and sensory experience of forms and color. The «idea» for a painting is a mental thing, as Leonardo believed, but painting, insofar as its nature and character are concerned, is a thing of the senses.

The master Cezanne used to say: «*I believe in my small sensation*» (his individual sensation) without noticing that by modifying the geometry of the shapes, he was also creating a conceptual and intellectual art, which paved the way to Cubism. As an individual, it wasn't difficult for Cezanne to delve ever deeper into until he reached this experience (the Cubist experience) and, therefore, he continued to paint his bottles and apples.

Can a pure plastic art exist as Mondrian would later ask? If Mondrian's understanding of the concept «pure» was of something that exists «a priori,» somewhat outside the realm of phenomenological experience, then the inevitable answer is that painting, as such, cannot be a pure concept because there is also a form of sensory perception in its condition of material object.

But Mondrian wanted to transform painting not into an object of perception, but into an object of thought and also into moral consequence. **«Art will achieve its goal»** - said Mondrian - **«when it covers all of life.»** With this statement, Mondrian was referring to the end of art as an «object» and its transformation into an abstract, moral quality. For these reasons, the painter Piet Mondrian would become the first conceptualist and not the primary constructivist.

Through the orthogonal relationship (vertical-horizontal) of square or rectangular planes, and the strict use of three primary colors (full, without shading): yellow, red, blue, plus black and white; Mondrian, the conceptualist-theosophist - with his trestle-horse paintings - wanted to transcend to an ideal and metaphysical balance. Therefore, he would not become Mondrian a constructivist of the chromatic space-form, but rather the founder of a geometric and moral aesthetics.

Mondrian founded what might be called *Geometric Religion.*

There has been talk of the death of art. However, the «death of art» (art understood as the artistic-convincing work) is not suggested by Mondrian who, after all, always painted beautiful oil paintings. It is suggested by Malevitch with his «White square on a white background» and also by Marcel Duchamp. The transition from object art to concept art begins with Malevitch and Duchamp.

Beginning with the «White square» the boundaries of sensory and convincing art are erased and art accepts the risk of being transformed into a conceptual activity. The perfection of the aesthetic results is no longer important, but rather the intensity of thought. To suggest the validity of the banal would be one of the objectives. Then the «idea» would begin to be more relevant than the image.

Consequently, today, the basic problem is not between figurative, abstract or technological art (which always refers to images and visual phenomena), but the alternative between art-object and art-concept. I also have the feeling that our time is not the age of ruptures (what else is going to be broken?), but a time of recovery.

The problem of the «death of art» can be related with the problem of the «death of God,» and with this focus we can ask two coinciding questions: Is God necessary? Is art necessary?

The concept of God responds to an absolute need, just like art, and the need for an «absolute» is the ultimate reason for existence. Aside from the necessity of the absolute, all that remains is the sordidness of history. However, God **does not wish** to be a concept, but rather a feeling.Then, art «felt» like an absolute necessity is supreme freedom, because it excludes all submission to the temporal and historical. We can understand that Christ wanted to redeem us from History by sheltering us in his kingdom without time which «is not of this world.» We should then assume that the so-called historical future is not a virtue, but a penance ...or an unbearable calamity. Wishing to rival God, at the end of his millenary utopia, Karl Marx also prophesied the end of History (today, professor Francis Fukuyama does the same, but for less ideal reasons) and the coming of Communism, perhaps within one hundred million year (and meanwhile the «builders of socialism» could continue to do what they wanted without punishment). Albert Camus had every reason to say that Marxism is a religion without transcendence; that is, without the need for the absolute.

We think there is a sacred relationship, not between the «collective man» and the artistic phenomenon, but between the Being and Art.

It has been said that the Being begins every «now» and thus, a work of art is something that is reborn each day, each moment, under a new glance. A work by Rembrandt is, in each «now", a different reality from the Holland of the XVII Century. Today, Velásquez belongs to us in a different way than he did to Philip IV: Borges would have imagined this when he wrote to Pierre Menard, author of El Quijote.

Among the inevitable quotes reserved for us by philosophical genre writers is the one about Heraclitus which said: «no one bathes twice in the same river.» In much the same way we could say that «no one lives twice in the same space, or no one sees the same painting twice.»

We do not know whether immobility or change are in the objects, or in our selves, but we can perceive that our inevitable activity (sensory, subjective, intellectual) makes it possible for human reality to exist.

Thus, man «is and makes his reality.» But, are we the same individual always, or are we a presence of the absolute in the future of mankind?

Piet Mondrian,
Arte Plástico y Arte Plástico Puro.
(Editorial Nueva Visión).

Jorge Luis Borges,
Pierre Menard, autor de El Quijote.
(Editorial Emecé).

Juan Liscano,
El Horror por la Historia.
(Editorial Ateneo de Caracas).

Hans Seldmayr,
La muerte de la luz.
(Monte Avila Editores).

JANUARY 1991

Art and Reality

We naturally know the «reality» of things by sensory perception. Sight, touch, hearing, smell and taste allow us to record information and feel the presence of the external world with its inherent qualities.

However, it could be said that the very sense of reality" is touch. Only when we come in contact with something can we verify and in some manner possess or share its existence and material reality. The other senses would be more subjective perceptions. Thus, the most "real" art would be sculpture. Sculpture is volume and matter, while painting has been a supplier of illusions and appearances. Appearances of things that are not true in the painting, as for example, perspective.

Therefore, painting began to be "itself" beginning with Cezanne, Cubism and abstract art (also called concrete art), or when Picasso and Braque, who invented the collage (newspaper, paper and different types of materials glued to a base), were introducing the sense of material reality into the virtuality of the painting, which previously had preferred to show heroes, individuals, landscapes, animals or fruit. After Cubism, the question was whether painting should be an absolute art in itself, or a discursive art as it had been previously.

Now, once painting assumed its own reality beginning with Cubism, we see that the most pathetic aspect of modern and post-modern art is the conflict between «objectivity» and «subjectivity.» On the one hand, painting tends to reject something which, by nature, had always been a part of it: subjectivity, while sculpture and arts of volume ought to be inevitably objective. In sculpture there can be no virtual dreams, only tactile and three-dimensional presences. There can be a poetry in sculpture, but it is very difficult for a sculpture to be poetic, and when I say this I think of sculpture as somewhat organic, mineral and sensory and not as objects of aesthetic engineering which are an entirely different thing and problem altogether.

Objectivity would not be an attribute of art, but rather of science whose ultimate goal is geared to knowing physical things and natural and material phenomena in order to understand and control the operative laws which determine their conduct. These categories of objectivity cannot correspond to art because art is not a «knowing,» and even less a science. Art is a way of «being» which finds its truth in an instant, in the here and now, without the need for any type of discourse. Science develops horizontally and is something which is acquired step by step, while art has its own truth from the very first instant, like a vertical illumination. Often, when one tries to «enhance» this truth with excessive artifice, art disappears and only masks remain. We could say that science is objective knowledge of reality, while art is an essential form of life.

Art is a subjective form of reality and also a passion, in the understanding that passion is a «radical interiority.» Subjectivity is a link with eternity if we understand that art and eternity are subjective categories. Therefore, the miracle of art is making transcendence appear in the objects that it touches. The hand of the creator is a magic wand capable of making copper wake up as a bugle.

In «Fear and Tremor,» Kierkegaard thought that with the birth of objective knowledge reality subordinated itself to an objective order and God was banished from the real world.» But, Kierkegaard also pointed out that with the coming of «objectivity,» not only God but also the «subjective individual» was banished from the universal.

Art and the reality of art today present visages and enigmas. Malevitch's Black Square on a White Background (1913) and Marcel Duchamp's the Bottle Dryer (1914) (a kind of rack) seem to have changed the destiny of art. From an object-focused art, «artistic» and convincing, it would become a concept-type art. Malevitch paints a black square on a white background which is only this and nothing more at first viewing. On the other hand, Marcel Duchamp presents a bottle rack as if it were a «work of art.» There can be provocation in Duchamp's action, but not in Malevich's. In the work (work?) of Duchamp there is a radical break with the concept of art-occupation, art-fact to demand -through banal objects- that the spectator interpret the «artistic presence» of those same object in an altogether different way. In an act of arrogance, or perhaps sincerity, Duchamp would say: «This object was nothing until now, and it becomes art because I have discovered it and intervened it.» (Ready made). As in the case of Picasso, Duchamp liked to play with things without any type of bias. In this regard, with the «Ready made» he was not proposing more beautiful or uglier, defective or well-made works of art, but other consequences, other results of the creative activity. Thus, the bottle rack, or wine rack of Duchamp would have no meaning in «normal reality,» but in that «other reality» the purpose of his selection and the intellectual environment in which such an event occurs would be of importance.

Malevich paints a black square on a white background (literally so, without it being a beautiful square on an attractive background as Joseph Albers would later paint) to force the spectator to see «that» and its consequences. Not with standing the ambiguity of the sentimental projection (to enjoy oneself with the nostalgia of a painted object: fruit, landscape, etc.), Malevitch forces the spectator to ask himself inevitable questions: «Besides a black square on a white background, what else should I see in this painting?» Others would later lament: «this is the end of the game. Everything has finished. All that remains is a black square on a white background.»

But in this painting of a black square on a white background, Malevich is suggesting the «sensibility of the absence of the object» (suprematism); in other words, the sensitivity of painting and art, without the need to be represented by objects. «Feeling liberated from the influence of the object -said Malevitch- has always been the sole means of arriving at creating a work of art.»

Painting always exists because the «sensitivity of the painter» is always there. It is a sensitivity that inevitably obliges him to manually intervene a flat surface with lines, forms, colors and signs to produce atmospheres unique to the paintings.

Today «after the modern phase,» the painter might say: I am in the painting, but outside the painting, but in the painting. Today I must assume, not uncertainties but active contradictions.

AUGUST 1991

The Route toward Rufino Tamayo and Torres Garcia

At the beginning of the decade of the fifties I discovered two Latin American masters of art: Joaquín Torres García (an Uruguayan) and Rufino Tamayo (a Mexican) and it could be said that through them, together with the German-Swiss Paul Klee and certain contacts with synthetic and analytic Cubism, I entered the space of modernity.

In 1951, I began to do research or explore that manual and sensitive geometry heralded by the master Torres García (Constructive Universalism). They were works without any great claims to fame, painted in gouache on small sheets of gray pasteboard which should be lying around somewhere in some box in my studio, perhaps chewed up and fouled by cockroaches.

These works were never exhibited nor shown to anyone and I believe that not even Juan Calzadilla, who ate and drank at my place every day from Monday to Sunday, knew about them.

I should add that I had also seen the work of the Cuban master Wifredo Lam, who was so propitious and familiar to the young artists and intellectuals who frequented the Free Art Workshop in Caracas (including the angelical Oswaldo Trejo and the irascible Oswaldo Vigas). Thus Lam, Tamayo, Torres García and also our Reverón have been support figures for the modern movement in Latin America.

Enough has been said about Reverón; however, we might recall that in the reverberation of his beaches and salt marshes the master finds other things, besides a new colorfulness of impressionism (a non-European impressionism). I would say an impressionism with crude and zenithal light where, of necessity, all those delicate shades so loved by Monet and Renoir would disappear. Reveron's pictorial space, more than a chromatic space is a graphic one reduced to nothingness. Reverón also posed the problem of a sensualized and autonomous line as a determining factor in the de-construction of the painting; a line that ultimately replaces colors, registering all the internal activity of the planes and volumes. And there is more. Beyond Impressionism and Post-impressionism, it can be imagined that Reverón would have arrived at an awareness of the full-emptiness (the fullness of emptiness), portraying in his paintings the presence of an absence: nothingness transformed into a visual presence as shown by Malevich in his white on white. Perhaps Reverón reached the understanding that in painting, **everything is space**, including the form. It is possible that Reverón would have wanted to formulate a pictorial space, not accentuated, but «made nothing": an emptiness replete with internal activity.

We could say that Wilfredo Lam represents an evocative and magic form (imaginative, mysterious, enigmatic) of summarizing or assuming the encounter between Cubism and black or tribal ar Given the magical and ecological nature of hi Post-Cubist evocations, one might thin tha Wifredo Lam is a Picasso with a «vegetative cast, but that is not so. However, it is true that beginnin with his painting *Les Demoiselles d'Avignon* (197(Picasso discovered or invented pictorial tools c **«Africanized»** and **«Grieged»** forms. We can se that among these tools there are no trees, but a lc of objects. There are statues, masks, guitars, bo tles, glasses, music sheets, newsprint, tables chairs. There are some basic animals like the bu and the horse, and others of lesser importance lik the cat, fish, pigeon and the ever-present mythica and inevitable being: the Minotaur.

Picasso had the notable talent of juxtaposing an associating his archetypal figures in an unexpecte and unconventional manner. Picasso's **construc tive system** based on an interplay of arbitrary an surprising coordinates among straight lines an curves (the only ones that exist on the pictoria plane) and the formal support of certain triangula pyramidal and trapezoidal planes, in Wifredo Lam' painting acquires a new character of organic geom etry and, at once, express a new autonomous pic torial space. Thus, the contribution of Lam to th modern movement consists in discovering a organic and allusive geometry: the conjuration of a mythical and ancestral universe, the formulation o a specific symbology of nature and fecundity tha eventually comprise their own particular feeling o Magic Realism. With certain unique and unmistak able symbols: the horn, hoof, breasts, papaya, tes ticles, mask, fish-eye, stalk, sugar cane, braids Lam creates that unique «setting» in his painting which is also a successive means of generatin «acts of visual magic,» almost at will.

I had access to Torres García's work in 195(through his book *Constructive Universalism* Besides being a painter,Torres was also a «thinker of modern art and, in this book, he summarized hi ideas, concepts and conferences. I bought thi book at the Cruz del Sur bookstore which wa managed at that time by the Roffé brothers. Th book was illustrated with the painter's origina drawings and the elemental purity and wisdom hid den in these almost childlike tracings and visua arrangements touched me greatly. While it is tru that the work of the Dutch painter Piet Mondrian founder of Neo-plasticism unequivocally poses th principle of orthogonal construction (vertical ove horizontal) and the preponderance of the straigh angle as the sole factor for all formal and spatia relations on the pictorial plane, Torres García, or the other hand, assumes the system of the orthogonal construction, which he defines as the basic principle of structure, but strips it of all o Mondrian's formal rigidity. In this case, Torres would not be an imperfect Mondrian,

but a painter with a more «uneven» sensibility of constructivism. Unlike Mondrian, Torres' constructivism is less «impeccable", but also and perhaps because of this, more human and closer to life and nature. The constructivism of Torres García is not «impeccable,» but on the contrary, it errs by deliberate formal imperfections. It is a manual and sensitive constructivism where imperfections are its virtues and vice versa.

Torres is not an easy painter, nor does he come by his audience easily. He is not an easy painter because in his painting there aren't too many concessions to visual delight either initially or at first viewing: his drawing is schematic, slow, somewhat clumsy and almost childlike (a hidden virtue). His emblems and symbols are elemental. His characteristic color is a grayish-ochre, almost monochromatic. There is nothing in his painting to proclaim the virtues of a "masterpiece» at first glance, just as in the case of Giorfio Morandi. There are no abundant forms, but rather true plastic presences. In certain very simple compartments, reminiscent of a child's ideograms, Torres includes a few emblematic figures that enclose a kind of specific symbology: the sun, clock, fish, star, cross, man and woman.

Subsequently (1953-54), through magazines and catalogues that I received, I became acquainted with the paintings of Rufino Tamayo. His paintings also impacted me to the same degree as those of Torres, but on a different plane. Torres was more conceptual while Tamayo was more sensory. Tamayo was more inclined to sensory experiences of painting: color, line, form, atmosphere, rather than ideas. It could be said that Torres García wanted to achieve the virtues of a transcendent system, while Tamayo enjoyed the "poetry» and magic of painting.

I should point out that at that time (just as now) I was not searching for modern "innovations» in painting, nor for the avant-garde just because it is avant-garde, but more for the contemporary "essential elements» and roots (something contemporary that, at the same time would be mine, exclusively). These affinities only confirmed the trust and faith that I had (and have) in my objectives and creative needs. It is therefore that I have felt myself obliged to permanently reflect on the qualitative elements of my "vocabulary". I don't worry about whether that vocabulary is "new» or not, known or unknown. My only goal is authenticity and truth: my truth.

As regards Torres García, his almost sacred feeling for structure, the schematic nature of his plastic discourse, the profound elementariness of his constructions, and the wise, premeditated or apparent clumsiness (informality?) of his drawing impacted me immensely. From then on I became interested in the project of an "Informal, or introspective Geometry,» which I have wanted to update, and have also assumed the project of "Space for signs". The concept of an informal geometric space would become a system-antisystem, constructive-deconstructive space with varying, generative and unforeseen coordinates. These coordinates and spatial signs should be "pulsations of energy,» "graphic vibrations» unknown and resolved immediately.

In the Latin American context of the fifties, I was also able to discover the paintings of Rufino Tamayo. But today, through evocations, I don't so much visualize the very particular elements of Tamayo's formal language, as I do the qualitative "atmosphere» of his works. I believe that questions like - Did Tamayo have something to do with Picasso and Cubism? Did he have something to do with impressionism and post-impressionism? - are superfluous. Beyond all these conjectures, I believe that Tamayo was a Mexican-Indian painter who made his radical truth coincide with the space of modernness. Neither do I believe that Tamayo was an archetypal painter like Picasso and Lam. Among other things, we remember the Minotaur, the bull, the guitar and the humanized Greek gods of Picasso, while in the case of Lam the horn, hoof, mask, braid, stem and fruit spring to mind. Except for the symbol of the watermelon, so present in his paintings, we do not find any specific archetypes in the works of Tamayo, but only root presences of the earth, characters (real or mythical) and the human surroundings of the reality and the culture in which he lived. His early paintings have a dense, austere and concrete character. Evident is an architecture of intense forms and profound, opaque and organic color: a textured color.

In the paintings of Tamayo, color plays a double role: color-image and color-space; although there also exists a subjective chromatic quality and a double simultaneous opening up: the individual color and the regional or Mexican color. In the sui generis paintings of Tamayo, a slice of watermelon is a rose-colored half moon adorned with black pearls. And in that world of pictorial metaphors, his reds and violets, ivory black, Prussian blue and the toasted earth tones configure a personal presence of the painter as well as an original reality of Latin America.

August 1991

Topological Painting
Another Reality

I understand that topology in art is or might be something that refers to the perception and analysis of surfaces and pictorial places, while paying attention to textual, graphic, visual and plastic effects. From this perspective, the painting presents a material and subjective dimension and ceases to be "the support structure of an idea" to become the idea itself: the spontaneous phenomenology of an individual, intellectual and sensitive act. In topological painting, **the theme,** cannot be outside the painting because **the theme is the painting.** The painting is not the agent for other things, but quite the opposite, all things that enter its space cease to be themselves to become transformed into the painting, not just any kind of painting, but rather into the visual instruments of a specific language. In topological painting the traditional terms are inverted. Art ceases to be a reflection or an instrument for communicating other realities and itself becomes a substantive reality: a unique universe which, nonetheless, also corresponds to the entire world. Topological painting revidicates the importance of the painting-painting as object and unique presence and also the validity of the flat space and the two dimensional surface, in its basic and significant function of showing and presenting the activity of an individual and qualitative time. In referring to topological studies, the eminent art critic and thinker Pierre Francastel pointed out (**Sociology of Art.** Ed. Emecé, 1970) that Topology is a spatial and poly-sensorial universe which possesses qualities equally recognizable in certain basic intuitions of geometric space. The topological, according to Francastel, would be the first experience and the first universe of man. Thus, at the same time that geometrists discover the analysis of topology, painters encounter a system of deformable and varied universes, subject to non-Euclidean notions: a system of successions and outlines, windings and continuities, independent of any fixed scheme and of all metric measurement scales.

The topological painting is an intuition (an intuitive experience) which distances itself from the preoccupation with abstract or figurative categories in its diverse ecological or technological discourses; functional or useless; conceptual or object-focused; rural or cybernetic; social or gregarious, etc. Topological painting encompasses a transcendence through an empirical and human exercise: it is a radical inner world capable of reflecting certain forms of the collective conscience. The goal and the direction of the topological painting is freedom in a unique and very personal space. The topological painting likes to take place in the natural places of painting, and not in the territory of science, philosophy, architecture, politics or literature.

The topological can be understood as a willingness to activate force fields charged with positive energy. In this sense, the topological painting neither proclaims nor rejects strict contents. The topological painting can have a sacred sense without proclaiming itself to be religion; a marvelous content without touting itself as being magic; an ancestral air, without decreeing itself Latin American; a universal scope without claiming to be planetary. The contents emanate from the topological painting not as a priori definitions, but rather as qualities inherent to it, removed from deliberate and definite objectives.

I began to have these experiences regarding the topological in January 1976, with a series of small drawings which I still keep in my studio as study materials. I call these numbered and dated drawings: **Studies of sign and geometric graphism.** They are geometric, however, not in the sense of an orthodox geometry but of an informal one. I resumed this project in 1983, but then under the specific concept of ***Topological Studies and active surfaces,"*** after having won first prize (the Fundarte Award), in 1990, with a series of these topological paintings at the **V National Biennial Exhibit of Drawings**, planned by Fundarte and held in the Alejando Otero Museum of Visual Arts. Initially, the process consisted in achieving a spontaneous relationship or identity between the written or drawn sign, the material (pencil-pen-ink) and the flat foundation and the texture of the paper, always trying to overcome contrasts of form and background, without renouncing color, but conceiving of space as a visual continuity, containing signs-form, calligraphy-form and lines-color-form. These experiences led me to the understanding that my project did not only consist in achieving a pictorial space, but of materializing through the active presence of signs, calligraphy, spontaneous lines, colors-forms and visual textures, **an unexpected plastic reality,** spontaneous and unprogrammed but nonetheless linked to an essential and qualitative organization: **a severity of freedom.**

It is in this direction that I decided to assume the validity of the painting-painting and its conditions inherent to the pictorial plane and the two-dimensional surface. It is like a skin of time: a fragmentary and spatial continuity, arranged hierarchically and intense.

Chronology

1928 *Born in Caucagua, State of Miranda on January the 6th.*

1930 *Moved to Caracas with his family.*

1946-1953 *Manuel Quintana Castillo attends the Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas (The School for Plastic and Applied Arts) in Caracas, which was directed at tha time by teachers from the Círculo de Bellas Artes (Fine Arts Circle). He studies, among oth ers, under Marcos Castillo, Luis Alfredo López Méndez, Armando Lira, Pedro Angel Gonz lez and Rafael Monasterios. Quintana Castillo also takes classes in drawing, painting, woo carving, engraving, sculpture, as well as lessons in aesthetics and art history. For various reasons he did not actively participate in the aesthetic and pedagogic transformations demanded by a group of students from the Escuela de Artes Plásticas, young artists who would subsequently comprise the groups La Barranca de Maripérez, Los Disdentes, and the Taller Libre de Arte. Quintana Castillo's contact with the book El Universalismo Constructivo (Constructive universalism) by Joaquín Torres-García had an important impact on the subsequent development of his work.*

1953 *Works in a studio in El Cementerio. Forms friendships with Oswaldo Trejo, Alfredo Armas Alfonzo, Alfredo Silva Estrada, Juan Calzadilla and other intellectuals, poets and writers.*

1955 *With his work Cúpira, winner of the Henrique Otero Vizcarrondo Painting Award at the XVI Official Art Salon, he begins a phase called Magic Realism, represented by a set of works dominated by a geometrically constructed figure, on a background devoid of relief, enveloped in an oneiric atmosphere which accentuates the image or poetic reference.*
The Nocturnal Dancer receives the Painting Award at the VII Planchart Salon in Caracas. Writers meet in his Longaray studio in El Valle, who will later form the Sardio Group. At this time, Quintana Castillo participates in the XXVIII Biennial, in Venice.

1956 *Receives the John Boulton Painting Award at the XVII Annual Venezuelan Art Salon, held in the Museo de Bellas Artes (Fine Arts Museum), for his work The Balloon Vendor, a work with which he also participates in the III Biennial in Sao Paulo, Brazil.*

1957 *His artistic creativity continues to develop in the studio-warehouse of the Pensamiento Vivo bookstore. With the work Synchrony. The Fortune Teller Quintana Castillo wins the painting award at the IV D'Ampaire Salon in Maracaibo.*
Together with Guillermo Sucre, Rodolfo Izaguirre, Luis García Morales, Adriano González

León, Elisa Lerner, Ramón Palomares and Gonzalo Castellanos he founds the Sardio group, a collection of artists and intellectuals whose aesthetic objective was to rebuild the cultural values of a country torn by years of dictatorship. Under the Sardio logo, eight issues of a magazine with the same name were printed, in addition to Los pequeños seres (The little people) by Salvador Garmendia; Las hogueras más altas (The highest bonfires) by Adriano González León; Fantasmas y enfermedades (Ghosts and illnesess) by Francisco Pérez Perdomo; El Reino (The Kingdom) by Ramón Palomares and other noteworthy titles from Venezuelan literature. The Sardio project included opening a bookstore-gallery where the exhibit "Collages" was inaugurated and in which Quintana Castillo participated with a work which was very close to abstract expressionism because of the predominance of color and texture.

1958 Quintana Castillo is awarded first prize for drawing at the National Exhibit of Drawing and Engraving organized by the School of Architecture of the Universidad Central de Venezuela. Concomitantly with his artistic endeavors, Manuel Quintana Castillo teaches Drawing and Painting, Art Analysis, Elements of Visual Expression, History of Art and Technology of Painting in the Escuela de Artes Plásticas in Caracas. At the School of Architecture of the Universidad Central de Venezuela he teaches Freehand Drawing.

1960 He experiments with Informalism for the first exhibit of the group El Techo de la Ballena, known as Los Espacios Vivientes (Living Spaces), in Maracaibo. He also participates in the Inaugural Exhibit of Venezuelan Painters at the Museum of Modern Art of Mexico, along with paintings by Mateo Manuare, Oswaldo Vigas, and Carlos Cruz Diez, among others, as well as in the Mexican Biennial in Ciudad de Mexico and in the Venezuelan exhibit, Pintura Hoy (Painting Today) held in Cuba and subsequently in Caracas.

1961-1963 At the initiative of Miguel Arroyo, the Museum of Fine Arts organizes the one-man show "Manuel Quintana Castillo. Paintings 1954-1961."

> *"The problem I am currently facing is one of invention, invention in the sense of creating ambivalence, a reversibility of the form and of a sui géneris space, beginning with a not uncontrolled automatism where the plastic elements of counterpoint, dislocation, rhythm, balance, such as graphism, the line, the spot, values, transparencies, planes come into free play in the direct process of execution."*

Manuel Quintana Castillo.
Paintings 1954-1961.
Text. By way of confession by Manuel Quintana Castillo.

Quintana Castillo travels to Europe and while in Barcelona he does a traineeship at the Massana Academy.

1962 Participates in the XXXI Biennial in Venice with the work Image et Memoire (Image and Remembrance) also known as "Abraxas." He travels to New York to take part in an exhibit of 17 Venezuelan painters including Régulo Pérez, Humberto Jaimes Sánchez, Luis Guevara Moreno and Oswaldo Vigas.

1963 Begins work on a 176 meter, glazed mosaic mural for the covered Gymnasium in the urban development called 23 de Enero, in Caracas. He shares space with Alirio Oramas, Antonio Moya, Gabriel Marcos and Andrés Guzmán at the El León de Oro hotel where they organize art workshops. Along with Luis Guevara Moreno and Humberto Jaimes Sánchez, he participates in the exhibit "Homage to Caracas. Venezuelan Painting" in the hall of the Municipal Council of the Federal District.

were compiled under the same name and published by the Publicaciones Galería de Arte Nacional. From this year to 1968, he also directs the Plastic Arts Department of INCIBA.

1968 *Together with Mario Abreu, Omar Carreño, Luis Guevara Moreno, Victor Valera and other artists, participates in the collective exhibit «Persistence of the Image,» organized by the Galería 22, in Caracas.*

1967 *The Botto Gallery, in Caracas, organizes the collective exhibit «Re-encounter of a Generation,» with the participation of Manuel Quintana Castillo and RéguloPérez, Alirio Rodríguez, Pedro León Zapata, Mateo Manaure, González Bogen, Antonio Moya and others. The Galería 22 organizes a one-man exhibit in recognition of Julio Garmendia. Manuel Quintana Castillo - magic letters, poems-objects, grapho-painting, Tienda de Muñecos (House of Dolls).*

1968 *Participates in a collective exhibit organized by the Galería 22: Cinco Proposiciones Polémicas del Salón (Five Controversial Proposals of the Salon).*

1969 *The Acquavella Gallery in Caracas inaugurates the one-man exhibit «Re-encounter with the Object.»*

1970 *The Cassian Gallery in Caracas organizes the one-man exhibit "Small Retro–spective, " while the Banap Gallery, also in Caracas, is the site of the exhibit «Objects and Characters.»*

> *«I feel painting as if it were writing, like a plastic calligraphy ... I use pots, fruits, etc., not with the intention of showing the customary tavern, but as a way of obtaining certain support in the structure, volume and space of these objects.»*

Manuel Quintana Castillo:
«Personal Objects of Quintana Castillo in the Banap Gallery»
Venezuela magazine,
Number 55, 11/02/70).

1971 *Works as a professor in the Art Department of the Instituto Pedagógico de Caracas.*

1972 *Receives honorary mention at the XXX Arturo Michelena Salon.*

1973 *Receives the National Plastic Arts Award. Participates in the collective exhibit "Half Flesh and Half Dream" at the Estudio Actual gallery in Caracas. The Framauro and Humboldt Galleries in Caracas organize one-man shows for the artist. Manuel Quintana Castillo begins work on his painting The Great Black Nude, " cornerstone of subsequent aesthetic searching.*

> *"When an artist creates a sign or symbol, his sensitivity and that image manifest the identity of a country or people who express themselves through him. The painter, in this case, is an instrument."*

Interview of Manuel Quintana Castillo by Mara Comerlati:
"I would prefer to paint one sole sign instead of painting a million paintings"
El Nacional, 8/4/79, p.p C-18.)

1974 *After retiring from teaching, he devotes himself more to his work. He organizes an individual showing "Homage to Manuel Quintana Castillo" at the exhibition center of the Plaza Bolivar, in Caracas, with texts by Adriano González León, Moisés Mallor, Jaime Tello, Rafael Brunicardi Ponce, Rafael Pineda and Carlos Dorante.*

> *"I want to make timeless symbols, permanent forms that are in a plastic space which is outside time and subordinated to a sensitive geometry..."*

Entrevista de Juan Carlos Palenzuela
«Manuel Quintana Castillo»
Suplemento Cultural Ultimas Noticias
06/10/1974, pp7-8

197 6 *Participates in the international exhibit Kunst der Gegenwart aus Latinamerica: Kongrebjall am oistiengang, in Germany together with Carlos Cruz Diez, Luisa Richter, Oswaldo Vigas and Ivan Petrovszky.*

1978 *Attends the Ibero-American Encounter of Art Critics and Plastic Artists held at the Museum of Fine Arts, as a critic, organizer and plastic artist. The National Art Gallery organizes an individual show «From the Studio of Manuel Quintana Castillo.» The work exhibited in this show can be considered the culmination of a process begun in 1954.*

«These are not local anecdotes, but rather objects outside time created following a rigorous criterion of research... A greater simplification of elements, in search of a more synthetic chromatic range and structure.»

Juan Carlos Palenzuela's interview,
"Manuel Quintana Castillo,"
Cultural Supplement Ultimas Noticias,
10/6/1974, pages 7-8.

The horse and the door wins first prize at the XXXVI Arturo Michelena Salon.

"I am trying to find certain symbols that will be very simple and at the same time very intense. Thus, I have wanted to strengthen my plastic vocabulary by eliminating the forms that might be rhetorical or superfluous."

Lanelina Delgado
"The work of Manuel Quintana Castillo,
Symbol Outside Time,
El Universal 8/25/1978.)

1979 *Attends the XV Sao Paulo Biennial exhibit with a small retrospective sample that includes the works Thresholds and Arcanes.*

1980 *The Museum of Fine Arts exhibits the works sent to the Sao Paulo Biennial.*

«The geometric planes in grays, blacks, whites and reds are trapped by simple tracings to comprise a harmonious and structured universe... the oils on large canvases synthesize signs, symbols with oneiric loads related with peoples, orgins, nature and the time- space.»

Interview by Lenelina Delgado,
"Manuel Quintana Castillo.
He'll paint his best painting tomorrow."
El Universal, 10/31/1978, p. 33.

Participates in the showing "Collage" organized by the Estudio Actual gallery.

1982-83 *Quintana Castillo begins a new cycle of artistic responses with his work Number 1. Cross, circle and rectangle, a cycle which, according to Rafael Pineda, ends in 1984 with the work Number 16. Baroque Construction. During this period certain elements are emphasized which, subsequently, will come together in an asymmetric synthesis of monochromatic collateral planes, where diverse new signs and symbols will be incorporated.*

The Galería 7/7 organizes a one-man exhibit of works with a small format.

"(Quintana) expends the greatest poly-material richness: acrylics, oils, casein and ink, tempera and gouache on one or various mediums at once: fabric, jute, plaster, posterboard."

Miriam Freilich,
«Manuel Quintana Castillo
will exhibit his mysteries beginning
on Sunday,»
El Diario de Caracas,
2/7/1980, p. 24.

1985 *Participates in the Amazonia exhibit organized by the Sala Mendoza.*
The Arte Hoy gallery prepares an exhibit «Signs for a Vocabulary,» a compilation of 60 works of various sizes and techniques. The «X» and the cross appear as the dominant symbols in the works.

1988 *The Arte Hoy gallery organizes a one-man showing "Planes of Live Geometric Action".*

"I have been involved in exploring the vocabulary of signs and geometric arrangements for more than ten years, with the intention of finding a specific and coherent system which is simultaneously free and open, without inalterable codes or strict rules."

Miriam Freilich,
«Manuel Quintana Castillo
will exhibit his mysteries beginning
on Sunday,»
El Diario de Caracas,
2 / 7 / 1980, p.p 24.

1989 *Premier of the film With Black Light by Carmen Elena Nouel, based on the work of the artist. Participates in the collective exhibit "Two National Awards and a Sculptor" at the Durban gallery, together with Luisa Richter and Harry Abend.*

1990 *Participates in the collective exhibits "10 of the '80s and '90s" in the exhibition hall at CANTV; «Figuration and Fabled Stories» at the Museum of Fine Arts and in «The Abstract» at the Arte Hoy gallery.*
Takes part I the V National Biennial of Drawings in the Alejando Otero Museum of Visual Arts and receives the Fundarte Award for his series Topological Drawings.
The Leo Blasini galley (previously Arte Hoy) organizes the one-man show «Skin and Time.»

«According to Quintana, the painting is a system of structure. Its intention is eminently constructive in nature. A horizontal line at the mid-point in the fabric enables the artist to make the rest of the composition spin. There is no north or south. There is no intention to show volume. We have transparencies, underground explosions, fields of plastic activity, flat elements over space. Line, drawing, blot, color, depth, texture and geometry in the same range and intensity.»

Juan Carlos Palenzuela,
"Manuel Quintana Castillo.
Literary work", El Nacional.
3/27/1988, p. 11.)

1991 *Takes part in the collective shows «Contemporary Trilogy» together with Luisa Richter and Omar Rojas at the Durban Gallery, and "Beginning with Constructivism" at the Uno Gallery.*

1992 *Participates in the collective show «Three Decades of Contemporary Art» in the National Gallery of Art. The Altamira Gallery organizes a one-man show of «Topological Paintings.»*

«Topological paintings is an intuition (an intuitive experience) which distances itself from the concern for abstract or figurative categories in their varied discourses, ecological or technological, functional or useless, conceptual or object-oriented, rural or cybernetic... The topological can be understood as the willingness to activate force fields to transform the bidimensional surface of the painting into a pictorial site, charged with positive energy.»

Juan Carlos Palenzuela,
«Vibrations in geometry and signs.»
I would like to paint the skin of time and space.
Recent works by Manuel Quintana Castillo, November 1990, Leo Blasini Gallery.
Manuel Quintana Castillo,
«Topological Painting.»

1995 *Participates in the collective shows "The Wondrous Decade" in the Museum of Fine Arts, and in the Oberto Collection at the Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Quintana Castillo also takes part in collective shows organized by the Uno and Altamira Galleries. The Muci Gallery inaugurates the show "The River of Heraclitus." The Alejandro Otero Museum of Visual Arts organizes the commemorative* exhibit «Out of the Game.

Marisela Moreno
Cronology of Manuel Quintana Castillo. Museo de Artes Visuales Alejandro Otero. Caracas 1996

List of works

1 *The Skin of Time*
acrylic and polymer on canvas
150 x 130 cm.
1990

2 *Pythagoricus Sensus*
acrylic on canvas
150 x 130 cm.
1990

3 *The Dream of Pythagoras III*
acrylic on canvas
130 x 150 cm.
1990

4 *Doppel*
acrylic,casein and synthetic casein
on canvas
140 x 120 cm.
1991

5 *The Heraclitus Comet.*
acrylic, polymer and synthetic resin on canvas
160 x 170 cm.
1995

6 *Heraclitus the Scarecrow.*
acrylic, polymer and synthetic resin on canvas
165 x 175 cm.
1995

7 *Heraclitus with Black Light.*
acrylic and polymer on canvas
165 x 175 cm.
1995

8 *The Night of Heraclitus.*
acrylic, polymer and synthetic resin on canvas
160 x 170 cm.
1995

9 *Heraclitus' Task.*
acrylic, polymer and synthetic resin on canvas
160 x 170 cm.
1995

10 *Typographic Heraclitus.*
acrylic, polymer and synthetic resin on canvas
160 x 170 cm.
1995

11 *Heraclitus Thirteen.*
acrylic, polymer and synthetic resin on canvas
175 x 185 cm.
1995

12 *Heraclitus' Ladder.*
acrylic, casein, polymer and synthetic resin on
canvas
175 x 185 cm.
1995

13 *The River of Heraclitus*
acrylic and synthetic resin on canvas
150 x 160 cm.
1995

14 *Penelope's Song*
acrylic and casein on canvas
159 x 139 cm.
1996

15 *Partition Nº 2*
acrylic and newsprint on canvas
188 x 175 cm.
1996

16 *Enigma with a hand*
acrylic and synthetic resin on canvas
175 x 185 cm.
1996

17 *Judas before the sin*
acrylic and casein on canvas
154 x 165 cm.
1996

18 *The Andalusian Dog*
acrylic, casein and polymer on canvas
157 x 167 cm.
1996

19 *The Dance of the Bones*
acrylic, casein and polymer on canvas
157 x 167 cm.
1996

20 *Battle toward the Dawn*
acrylic, polymer and paper on fabric.
192 x 175
1996

21 *Good Friday*
acrylic, and sythetic resin on fabric.
175 x 190
1996

22 *Theory of the Dwarf*
acrylic, casein and chalk on canvas
157 x 167
1997

23 *Lets have fun*
acrylic, on fabric.
155 x 135
1997

24 *The Sign and Nothigness*
acrylic, on fabric.
154 x 164
1997

Bibliography

Catalogues

Manuel Quintana Castillo.
«Paintings, 1954-1961».
Museum of Fine Arts,
Caracas,
1961.

Roberto Guevara:
«Figuration / Fabulation».
75 years of painting in Latin America.
Museum of Fine Arts, Caracas,
1990.

Experimental Salon.
Sala Mendoza,
Caracas,
1960.

María Elena Ramos:
«Signos para un vocabulario».
Manuel Quintana Castillo.
Galería Arte Hoy, Caracas,
1985.

Carlos Contramaestre,
«The universe of signs and the sacred space in the paintings of Manuel Quintana Castillo», in the River of Heraclitus,
Quintana Castillo.
Cuadernos Muci, 1. Caracas, 1995.

Manuel Quintana Castillo.
Drawing in Venezuela. A selection.
«Notes for an approximation to art»,
Alejandro Otero Museum of Visual Arts,
Caracas, 1991.

«Amazonia.»
Sala Mendoza,
Caracas,
1985.

«Re-Drawing».
Galería G,
Caracas,
No date

Manuel Quintana Castillo,
«Planes of Action / Live Geometry».
Arte Hoy Galery, Caracas,
1988.

Juan Carlos Palenzuela and Víctor Guédez,
"Manuel Quintana Castillo.
I wish to paint the skin of time and also the skin of space".
Arte Hoy Galery, Caracas,
1990.

Manuel Quintana Castillo and Juan Carlos Palenzuela,
«Planes of Action / Live Geometry».
Altamira Galery, Caracas,
1993.

Manuel Quintana Castillo,
«The River of Heraclitus».
Muci Galery, Caracas,
1995.

Periodicals

Latin American Art.
Rational or Noble Savages?
July 1987.

Picasso.
El Nacional
September 1990.

Art and Reality.
El Nacional
January 1991.

Art and Reality.
El Nacional
January 1991.

Journey Towards Rufino Tamayo and Torres García.
El Nacional
August 1991

Topological Paintings.
«Otra realidad.»
El Nacional
May 1993.

Books

Manuel Quintana Castillo,
«Cuaderno de Pintura».
Editions of the Galería de Arte Nacional,
Caracas,
1982.

«Conversaciones»
Manuel Quintana Castillo and
Juan Carlos Palenzuela.
1996-97

Creditos Institucionales

Rafael Caldera
Presidente de la República / President of the Republic of Venezuela

Miguel Ángel Burelli Rivas
Ministro de Relaciones Exteriores / Minister of Foreign Affairs

Consejo Nacional de la Cultura

Óscar Sambrano Urdaneta
Presidente / President

Ludmila Calvo
Directora General / General Director

Elías Pino Iturrieta
Moisés Moleiro
Gustavo Arnstein
Guillermo Yépez Boscán
Alexis Márquez Rodríguez
Gustavo Luis Carrera
Luis Beltrán Guerrero †
Manuel Reverón
Eduardo Orozco
Consejo Consultivo / Consultive Council

Arq. Marcos Miliani
Director General Sectorialde Relaciones Internacionales

Ana Caufman
Proyectos Especiales / Special Projects

Jacqueline Rousset
Director General Sectorial de Artes Visuales (E)/ General Director of Visual Arts

Geller Hernández
Promoción Internacional / International Promotion

Creditos exposición

Manuel Quintana Castillo Bañarse en el mismo río

Juan Carlos Palenzuela
Curador / Curator

Ana Caufman / Jacqueline Rousset
Coordinación General / General Coordinator

Nelson Garrido
Fotógrafo / Photographer

María Boszko
Traducción / Translation

Ibrahim Nebreda
Diseño Gráfico / Graphic Design

Graficas Armitano
Preprensa / Prepress

Graficas Armitano
Impresión / Printing

Tiraje
2.500 Ejemplares / 2.500 copies

ISBN
980-6361-57-1

Agradecimientos / Acknowledgments
Oscar Sambrano Urdaneta
Mariela Avellaneda
Marcos Miliani
Carlos Silva
Jacqueline Rousset
Ana Caufman
Milagros Puig
Dalita Navarro
Juan Pablo Muci
Linda Serpa
Nicomedes Zuloaga
Nelson Garrido
Elida Salazar
Vasco Szinetar
Enrique Hernandez D'Jesús
Marisela Moreno
Galería Muci
Galería D'Museo
Galería Leo Blasini
Marisabel Rodríguez
Francisco Hung Vaillant
Auramarina Lazarde

y naturalmente, a / and naturally to
Manuel Quintana Castillo

